وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

دراسات الترجمة

Translation Studies

بقلم: سوزان باسنت

ترجمه وقدم له: د. فؤاد عبد المطلب

دراسات الترجمة

]



دراسات الترجمة



تصميم الغلاف

دراسات الترجمة

بقلم

سوزان باسنت

ترجمه وقدم له

د. فؤاد عبد المطلب

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٢م

العنوان الأصلي للكتاب:

Translation Studies

Susan Bassnett



دراسات الترجمة = Translation studies/ بقلم سوزان باسنت؛ ترجمه وقدم له فؤاد عبد المطلب .- دمشق : الهيئة العامة الـــسورية للكتـــاب، ٢٠١٢م .- ٢٤٠ ص ؛ ٢٤ سم.

١ - ٤٠٨,٠٢ ب ا س د ٢ - العنوان ٣ - باسنت

٤ - عبد المطلب

مكتبة الأسد

مقدمة المترجم

صدر هذا الكتاب بطبعته الأولى عام ١٩٨٠ عن دار ميثوين في لندن. وظهرت الطبعة الثانية بشيء من التعديل عام ١٩٩١، ثم الطبعة الثالثة عام ٢٠٠٢ التي وصلت بالكتاب إلى صورته النهائية. وقد نُشر الكتاب عدة مرات على مر الأعوام منذ صدور طبعته الأولى حتى آخر طبعة له في العام ٢٠٠٨، والترجمة العربية الحالية نقل للطبعة الثالثة في آخر صيغة لها. ويدل عدد المرات التي ظهر بها الكتاب وشدة الترحيب الذي لقيه في الوسطين الجامعي والثقافي المعنيّين بالترجمة عموماً وبالترجمة الأدبية خصوصاً في العالم الأنجلو - أمريكي وأماكن أخرى من العالم على عِظَمِ فائدته ومدى تلبيته حاجة المهتمين بهذا الحقل من الدراسات.

يبدأ الكتاب بمقدمة دبّجها تيرنس هوكس، المحرر العام لسلسلة "نيوأكسانت" التي ظهر فيها الكتاب ثم تلتها كلمة شكر من المؤلفة بالإضافة إلى المقدمة التي كتبتها للطبعة الثالثة التي صدرت عن دار روتلدج في لندن ونيويورك. توزع الكتاب على ثلاثة فصول رئيسة: فصل استهلالي ناقشت فيه المؤلفة القضايا الأساسية في الترجمة واللغة والثقافة، وعرضت في الفصل الثاني لتاريخ نظرية الترجمة منذ العصور الكلاسيكية حتى العصر الحديث، وعالجت في الفصل الثالث قضايا محددة في الترجمة الأدبية ولاسيما قضايا ترجمة الشعر والنثر والمسرح. وتبع ذلك خاتمة وقائمة مراجع تتضمن أهم الكتب في حقل الترجمة الأدبية وملحقاً للقصيدة الإنكليزية القديمة 'البحّار'، وفهرساً للأعلام والموضوعات.

تأتي أهمية الكتاب من منهجيته الرصينة في دراسة القضايا الجوهرية في ترجمة الأنماط الأدبية الرئيسة، ومن اعتماده مرجعاً في كثير من الأقسام الجامعية المتخصصة، ومن صدوره ضمن سلسلة الكتب المذكورة آنفاً. وقد وصفت غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك هذه المجموعة من الكتب بقولها: "قدمت سلسلة "نيوأكسانت" الحوارات والقضايا النظرية الصعبة عبر أسلوب صارم لكنه سهل التناول. وقد أثبتت أن قيمتها لا تقدر، لذلك ستبقى هذه الكتب قيد الاستخدام ردحاً من الزمن". وتحدث ديفيد لودج عن كتب هذه السلسلة قائلاً: "إن هذه الكتب ذات طابع حيوي تتداخل فيها دراسات البنيوية وتتقاطع، وما بعد البنيوية، والدراسات الثقافية والنقدية". كما قال عنها إمبرتو إيكو إنها تتضمن عناوين تحظى "باهتمام بالغ من المشتغلين بالنظرية الأدبية، ووجود تيرنس هوكس محرراً عاماً لها هو أشبه بضمان لذلك".

كما تتأتى أهمية الكتاب أيضاً من سَعَة اطّلاع المؤلفة وطبيعة تخصصها، فقد عملت سوزان باسنت نائبة لرئيس جامعة وِرك في كوفنتري ورئيسة لمركز الدراسات الثقافية المقارنة والترجمة، الذي أسسته في الثمانينيات من القرن العشرين. فقد تلقت تعليمها في عدد من الجامعات الأوروبية، فمنحها ذلك خبرة عميقة في اللغات والثقافات الأوروبية. بدأت حياتها الأكاديمية بالتدريس في الجامعات الإيطالية، وحاضرت في عدد من الجامعات العالمية. وألفت سوزان باسنت أكثر من عشرين كتاباً، ويُعد كتابها الحالي "دراسات الترجمة" من أهم كتبها. وقد بقي قيد الطبع منذ ظهوره أول مرة فقد غدا كتاباً جامعياً عالمي البعد في ميدانه. وأصبح كتابها "الأدب المقارن" (١٩٩٣) معروفاً على نطاق واسع فترجم إلى عدة لغات. كان من أبرز ما نشرته كتاب "ترجمات ما بعد استعمارية" (١٩٩٩) بالمشاركة مع هاميش تريفيدي، وكتاب "حيوات متبادلة: أشعار وترجمات" (٢٠٠٢)، وحررت كتاباً مهماً مع بيتر بوش بعنوان "المترجم مؤلفاً" (٢٠٠٦)، وألفت كتاباً حول الشاعر

الإنكليزي تيد هيوز عام (٢٠٠٨). ويُضاف إلى تدريسها في جامعة ورِك وأبحاثها الأكاديمية ومقالاتها في الصحف الإنكليزية، قرْضها الشعر وممارستها الترجمة.

وقد حاولت في هذه الترجمة أن أكون قريباً من النص الأصل في معظم العمل، وأبقيت بعض العبارات أو العناوين بلغتها الأصلية مع ترجمتها إلى العربية لضرورة ذلك. ورفدت النص بتعليقات وملاحظات كلّما اقتضى الأمر ذلك، ووضعت نجمة في أسفل الصفحة خاصة بالترجمة لتدل على الإحالة. وترجمت الحواشي وقائمة المراجع والمصادر التي استخدمتها المؤلفة لجلاء الصورة وإيصال المعلومات على أفضل وجه إلى القارئ العربي في هذا الحقل من التخصص، وسعيت إلى خدمته عبر تقديم نص مقروء بالعربية قدر المستطاع من السهولة والوضوح. وجل ما أتوخاه من هذه الترجمة تقديم كتاب باللغة العربية خاص بقضايا الترجمة والترجمة الأدبية يسهم – ولو على نحو يسير جداً - في إرساء لبنة في بناء نظرية عربية للترجمة، ذلك أن المكتبة العربية تفتقر إلى كثير من الدراسات في هذا السياق. وختاماً لا بد لي من شكر مجموعة من الأصدقاء على ما قدموه من رأي أو اقتراح أو مراجعة أو طباعة للترجمة العربية. وإن بقي فيه شيء من هنات فالعهدة فيه عليّ وحدي بوصفي مترجماً، ونصب ناظري أبداً ذلك الحديث مَنْ "اجتهد فأصاب فله أجران ومن اجتهد فأخطأ فله أجر واحد"، آملاً ألا أُحرم ذلك الأجر.

د. فؤاد عبد المطلب



مقدمة المحرر العام

لا شك أنه من الصعب إيجاد تسويغ لمقدمة المحرر العام للطبعة الثالثة من سلسلة لهجات جديدة "نيوآكسانت". ماذا بقي لأقوله؟ منذ خمس وعشرين سنة، بدأت السلسلة بهدف واضح جداً، إذ انصب اهتمامها الرئيس على العالم الجديد المعقد للدراسات الأدبية الأكاديمية، حيث تجول فيه وحوش محمومة تدعى 'النظرية'، 'اللغويات' و'السياسة'. وكانت تهدف بالتحديد إلى أن تكون في متناول الطلاب الذين لم يتخرجوا بعد، أو الذين بدؤوا بالدراسات العليا وكانوا يحاولون الانسجام مع التطورات الجديدة، أو حذروا منها تحذيراً شديداً.

تعمدت "نيوآكسانت" اتخاذ بعض المواقف. لذا فإن المقدمة الأولى كانت تومئ منبهة، في عام ١٩٧٧، عن 'التغيير الاجتماعي الجذري والسريع'، وعن 'تآكل الادعاءات والافتراضات المسبقة' وهي أمور محورية في دراسة الأدب. كما يبدو أن 'الأساليب والمقولات الموروثة من الماضي' والتي أعلنت عنها 'لم تعد تناسب الواقع الذي يعيشه الجيل الجديد'. وقد كان هدف كل مجلد 'تشجيع عملية التغيير لا صدها'، وذلك من خلال الجمع بين مشكلات وحلول عرض الأفكار الجديدة مع شرح واضح ومفصل للتطورات الفكرية المتعلقة بها. لو كان الغموض (أو العبث الصُراح) هو العدو، لكان الوضوح صديقاً (مع إشارة إلى المساومات التي هي بالضرورة في حالة خطر). لو تمت الإشارة إلى 'الخطاب المميِّز للمستقبل'، فما أردناه على الأقل هو أن نكون قادرين على فهمه.

ومع الإشارة إلى الكشف في حينه، استمرت المقدمة الثانية على نحو جدير بالثناء في تبديد الطبيعة القاسية لذلك الوحش الذي قد ينبثق فجأة من

الحطام. 'كيف يمكننا أن نتعرف أو نتعامل مع ما هو جديد؟' هذا ما كانت تشكو منه، ومع ذلك كانت تصف التقدم المرعب 'لحشد من النشاطات التي نادراً ما نحترمها، والتي لا نملك لها أسماءً مُطمئنة'، وكانت تعِد ببرنامج لمراقبة يقظة 'تقع بين حدود ما سبق وحدود المعقول'. والنتيجة، 'أن ما هو متوارٍ عن فكرنا في نهاية المطاف هو الذي يشكل أفكارنا سراً'، وقد تصنف هذه النتيجة على أنها حقيقة بدهية. لكن طالما أنها قدمت صفقة مفيدة نوعاً ما في عالم من الحقائق الهشة، فلا داعي لأن نخجل منها.

في ظل هذه الظروف، فإن أي جهد لاحق ونهائي بالتأكيد لا يسعه إلا أن ينظر بتواضع لما أُنجز، متعجباً من أن السلسلة لا تزال موجودة، ولا يهنئ نفسه بلا سبب بأنها كانت تقدم مَخرجاً أساسياً لما تحوّل عبر السنين إلى بعض الأصوات المميزة، وموضوعات في الدراسات الأدبية. لكن المجلدات التي أعيد إنتاجها الآن لها أكثر من مجرد أهمية تاريخية. وكما يشير مؤلفوها، فإن الموضوعات التي تثيرها لا تزال قوية، والنقاشات التي تتجاذبها لا تزال مُقلقة. باختصار، لم نكن على خطأ. فالدراسة الأكاديمية تتبدل على نحوٍ سريع وجذري، لتماشي التغيرات الاجتماعية الواسعة أو لتساعد في توليدها أيضاً. لقد طُوِّرت مجموعة جديدة من الخطابات لتجاوز هذه الفوضى. بيد أن العملية لم تتوقف، ففي عالمنا المتفكك، ما كان غير معقول داخل المؤسسة الأكاديمية وخارجها طوال هذه السنين التي مضت يبدو أنه يحدث الآن على نحو منتظم.

وليس في مقدوري الجزم فيما إذا كانت مجلدات سلسلة "نيو آكسانت" قد وفرت تحذيراً كافياً وخرائط وإرشادات أو دفعاً باتجاه حقل المعرفة الجديد هذا. ربما يكمن أفضل إنجاز حققناه في تنمية الإحساس بوجود هذا الأمر. والتسويغ الوحيد لمحاولة ثالثة مترددة لكتابة مقدمة هو الإيمان أنه لا يزال قائماً.

المحرر العام

تيرنس هوكس

كلمة شكر

يرغب المؤلِّف والناشرون بالتوجه بالشكر إلى الأشخاص الآتية أسماؤهم وللشركات التي أعطتنا الإذن بإنتاج مادة هذا الكتاب:

إي. جي. بريل، ليدين، الرسم البياني المأخوذ من كتاب يوجين نايدا "نحو علم الترجمة" (١٩٦٤)، منشورات معهد ماساشوستس للتكنولوجيا، كمبردج، ماساشوستس، الرسم البياني من كتاب بنيامين لي وورف،" فكر اللغة والنسبية" (١٩٥٦)، صحافة جامعة أوكسفورد لترجمة تشارلز كينيدي لـــ "المَلاح" والمأخوذة من ديوان شعري "مختارات من الشعر الإنكليزي القديم" (نيويورك،١٩٦٠) وأيضا لترجمة السيد ويليام مارّيس لقصيدة كاتالوس الثالثة عشرة؛ التي نُشرت أول مرة عام ١٩٢٤، منشورات جامعة ميتشيغان، آن آربور، ولترجمة فرانك كوبلي لقصيدة كاتالوس الثالثة عشرة؛ التي نشرت أول مرة عام ١٩٥٧، وترجمة آرنولد موندادوري لقصيدة أنغاريتّي "في ليلة أخرى"، ولمقطع من رواية سيلون "فونتامارا"؛ و"موقف" ترجمة تشارلز توملينسون وكتب دار بنغوين من ترجمة بي كرك لقصيدة أنغاريتّي؛ منشورات جيرنيمان، ولترجمة جي. دافيد وإي. موسباتشر لرواية سيلون "فونتامارا"؛ و س. فيشر- فيرلاغ، فرانكفورت - آم- مين لمقطع من رواية مان "الجبل السحري"؛ ودار مارتن سيكر وواربورك وألفرد أ. نوبف. ولترجمة هـــ. ت. لو- بورتر من رواية مان "الجبل السحري"؛ دار فابر وفابر لترجمة روبرت لُويل لـــ "فيدرا" و"البَحّار" لـــ إزرا باوند من كتاب "ترجمات إزرا باوند"؛ وتوني هاريسون وركس كولّينغس، لندن، لرواية توني هاريسون "فيدرا البريطانية".



تمهيد للطبعة الثالثة

كانت ثمانينيات القرن العشرين عقداً من تعزيز الحقل المعرفي الجديد المعروف بدراسات الترجمة. وبما أنه ظهر إلى العالم في أواخر السبعينيات، بُدئ بأخذ الموضوع على نحو جدي، ولم يُعتدّ به على أنه حقل دراسة غير علمي ذو أهمية ثانوية. وقد تزايد الاهتمام بنظرية الترجمة وتطبيقها بثبات في أثناء الثمانينيات. وأخيراً، وفي التسعينيات، أصبحت دراسات الترجمة مستقلة في ذاتها، إذ ثبت أنه عقد انتشارها عالميا. وما إن عُدّت الترجمة نشاطاً هامشياً حتى بُدئ النظر إليها على أنها فعل أساس للتواصل الإنساني. واليوم، أصبح الاهتمام بهذا الحقل أقوى من ذي قبل، ودراسة الترجمة تحتل مكانها المناسب مع ازدياد ممارستها في جميع أنحاء العالم.

إن انفجار الوسائل الالكترونية في التسعينيات، وآثارها في عمليات العولمة، قد سلط الضوء على قضايا الاتصال بين الثقافات. فهي لم تصبح مهمة فقط للحصول على معلومات أكثر عن العالم عبر ثورة المعلومات، بل أصبحت أهميتها ملّحة لنفهم أكثر نقطة بداية شخص ما. ذلك أن للعولمة نقائضها، كما اتضح من جرّاء الاهتمام العالمي المتجدد بالأصول الثقافية، وفي سبر قضايا الهوية. للترجمة دور حاسم تقوم به، فهي تساعد في فهم عالم يتشظى على نحو متزايد. وكما أشار الباحث الأيرلندي مايكل كرونين، فالمترجم هو مسافر أيضا، فهو شخص مشغول برحلة من مصدر إلى آخر. ويعد القرن الحادي والعشرون بالتأكيد عصر السفر العظيم، ليس عبر المكان فحسب، بل عبر الزمان أيضا[(1)]. والمهم، أن أهم تطور حدث في دراسات

الترجمة منذ السبعينيات هو البحث في تاريخ الترجمة، ذلك أن استقصاء سبيل إسهام الترجمة في تشكيل معرفتنا عن العالم في الماضي، تجهزنا على نحوٍ أفضل لتشكيل مستقبلنا الخاص.

إن الدليل على الاهتمام بالترجمة موجود في كل مكان. فقد ظهرت كتب كثيرة جداً حول الترجمة في العقدين الماضيين، وأُسست مجلات جديدة لدراسات الترجمة، كما ظهرت هيئات مهنية دولية كالجمعية الأوروبية للترجمة، وطُبعت على الأقل مجموعة صغيرة من موسوعات الترجمة، وتوالى بعدها الكثير. كما قدمت مناهج دراسية جديدة للترجمة في الجامعات من هونغ كونغ إلى البرازيل ومن مونتريال إلى ڤيينا، دليلاً إضافياً على الاهتمام العالمي الواسع بدراسات الترجمة. ولم تظهر أية إشارة توحي بالتباطؤ في القرن الحادي والعشرين.

مع بذل جهود كبيرة نحو إنجاز أبحاث جديدة تتناول ظاهرة الترجمة، يتضح أن أي تطور كهذا لن يكون متجانساً، وأن هناك اتجاهات وميولاً مختلفة سيطرأ عليها التطور حتماً. لذا، يجب ألا نندهش من عدم وجود إجماع في دراسات الترجمة في التسعينيات. لكنّ ذلك أُتبع بتنوع حيوي لا زال مستمراً في أرجاء العالم إلى يومنا هذا. وعلى امتداد الثمانينيات، انبثقت نظرية الصلة بالموضوع لإيرنست أوغست غَت، ونظرية سكوبوس (skopos) لكاتارينا ريس وهانز ڤيرمير، وبحث جيديون توري في الترجمة الظاهرية، بتقديم طرائق جديدة لتناول الترجمة. أما في التسعينيات، فإن الاهتمام الكبير الذي جاء من الدراسة التي قامت بها منى بيكر في الترجمة، والتي بنيت على مجموعة كاملة مترابطة من الأعمال، فتح خطوطاً بارزة للدراسة تزدهر باستمرار. في الواقع، وبعد زمن ظهر للعيان فشل البحث في الترجمة بوساطة الحاسب الآلي، زادت أهمية علاقة الترجمة بالتقانات الحديثة شهرة، وأظهرت دلالات على أنها ستصبح أكثر أهمية في المستقبل. ومع ذلك، وعلى الرغم من تنوع الطرق والمناهج، تبقى هناك صفة مشتركة لكثير من البحوث في دراسات الترجمة، ألا

وهي التركيز على النواحي الثقافية في الترجمة، أي على السياقات التي تقع فيها الترجمة. ولمّا جرى النظر إلى الترجمة على أنها فرع من فروع علم اللغة، أصبحت الترجمة اليوم مجالاً معرفياً للدراسة، وأصبح الاتصال الأبدي بين اللغة وطريقة الحياة بؤرة تجذب انتباه الباحثين.

إن التقسيم الواضح بين الطرائق اللغوية والثقافية للترجمة، والذي اتسمت به الكثير من أبحاث الترجمة حتى الثمانينيات، بدأ يتلاشى، وذلك بسبب التغييرات التي حدثت في علم اللغة والتي كانت ترى أن ذلك الحقل يتخذ منحى ثقافيا أكثر وضوحاً من جهة، ولأن أولئك الذين دافعوا عن طريقة للترجمة متأصلة في التاريخ الثقافي أصبحوا أقل دفاعاً عن موقفهم، من جهة أخرى. ففي السنوات الأولى، عندما كانت دراسات الترجمة تؤسس نفسها، وقف المدافعون عنها ضد علماء اللغة والباحثين الأدبيين، وكان رأيهم أن علماء اللغة فشلوا في مراعاة الأبعاد السياقية الواسعة، وأن الباحثين الأدبيين انشغلوا بإعطاء أحكام تقويمية لا فائدة منها. وكان يُظَنُّ أنه من المهم نقل دراسة الترجمة من تحت مظلة الأدب المقارن أو اللغويات التطبيقية، كما سادت مناظرات حادّة من أجل استقلال دراسات الترجمة. إن موقفا تبشيرياً كهذا يبدو مهجوراً وغريباً في أيامنا هذه، ودراسات الترجمة أكثر راحة وحدها، وأكثر قدرة على الاستعارة والإعارة لتقنيات وطرائق لأنظمة الأخرى. إن العمل المهم لباحثي الترجمة مبني على علم اللغة، ومن الشخصيات المعروفة يمكننا أن نذكر منى بيكر، وروجر بيل، وباسل حاتم، وإيان ماسون، كيرستين مالمكجار، وكاتارينا ريس، وهانز ڤيرمير، وولفارم ويلس، وقد قاموا بالكثير لكسر الحدود بين الأنظمة، ولنقل دراسات الترجمة من موقع المواجهة الممكنة. ويجب ألاّ ننسى الأهمية الكبيرة لأشخاص مثل جي. سي. كاتفورد، ومايكل هاليداي، وبيتر نيومارك ويوجين نايدا، الذين كانت أبحاثهم في الترجمة قبل 'دراسات الترجمة'، قد بدأت بالتطور بوصفها نظاماً في حدّ ذاته وضع الأسس لما سيأتي بعده.

كما أن الدراسات الأدبية انتقلت أيضاً من وجهة نظر قديمة وأكثر نخبوية للترجمة. وكما يشير بيتر فرانس – محرر 'دليل أوكسفورد إلى الأدب المترجم إلى الإنكليزية' - إلى أن:

> لدى المنظرين والباحثين جدول أعمال أكثر تعقيداً من تقرير ما هو جيد وسيء، فهم مهتمون مثلاً باستثارة الإمكانات المختلفة المفتوحة للمترجم، وبالطريقة التي تتغير بها هذه الأمور تبعاً للسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي.(٢)

هناك قسم كبير من الأبحاث يعكس جدول الأعمال الجديد هذا والأكثر تعقيداً، ذلك أنه كلما ازداد البحث في دراسات الترجمة أصبحت المعلومات التاريخية متوافرة أكثر، وبذلك يتم إثارة أسئلة مهمة جداً، حول دور الترجمة في تشكيل معيار أدبي، والخطط العامة التي يستخدمها المترجمون، والقواعد المعمول بها في مدة زمنية محددة، وخطاب المترجم، ومشكلات تقدير تأثير الترجمات، ومؤخرا مشكلات تحديد قيم أخلاقية للترجمة.

قد يكون أكثر هذه التيارات إثارةً هو امتداد حقل دراسات الترجمة إلى ما وراء حدود أوروبا. ففي كندا والهند وهونغ كونغ والصين وأفريقيا والبرازيل وأمريكا اللاتينية، مالت اهتمامات الباحثين والمترجمين بشكل ملحوظ عن أولئك المترجمين الأوروبيين. فقد تم التركيز أكثر على التفاوت في علاقات الترجمة، في أعمال كُتّاب مثل غاياتري تشاكراڤورتي سبيڤاك، تيجاسويني نيرانجانا، وإيريك تشيفيتز، الذين يرون أن الترجمة استُخدمت بشكل مؤثر في الماضي كأداة للسيطرة الاستعمارية، وكوسيلة لحرمان المستَعمَرين من التعبير عن أنفسهم. ففي النموذج الاستعماري، تسود ثقافة واحدة والثقافات الأخرى تكون تابعة، وبهذا فإن الترجمة تعزز مبدأ هرمية القوة. وكما يقول أنورادا دينغواني:

> إن عمليات الترجمة التي تشترك في جعل ثقافة أخرى قابلة للفهم تستلزم درجات مختلفة من العنف، وخاصةً عندما يتم تشكيل الثقافة المترجمة على أنها مثل 'الآخر' [٣]

وقد ظهرت صورتان متناقضتان للمترجم في التسعينيات. وتبعاً لإحدى القراءات عن وظيفة المترجم، المترجم هو قوة من أجل الخير، وفنان مبدع يؤكد بقاء الكتابة عبر الزمان والمكان، وسيطاً بين الثقافات ومفسراً، شخصية لا يمكن قياس أهميتها بالنسبة إلى استمرار الثقافة وانتشارها. وبالمقابل، هناك رؤية أخرى ترى أن الترجمة نشاط مريب جداً، نشاط يعكس التباين في علاقات القوة (أي عدم التوازن في الاقتصاد، والسياسة، وتصنيف الجنس، والجغرافيا) وهذا ينعكس على آلية إنتاج النصوص. وكما ترى ماهاسويتا سينغوباتا، يمكن أن تخضع الترجمة للقوة المسيطرة التي تخلقها الصور في الثقافة الهدف:

> إن استعراضاً سريعاً لما يروج في الغرب بوصفه ممثلاً للهند وثقافتها، يقدم دليلاً واسعاً حول القوة المفروضة للتمثيل؛ ونبقى واقعين في شرك الأنماط الثقافية التي كونتها النصوص المترجمة ورعتها. [٤]

في الألفية الجديدة، سيستمر البحث الترجمي في التركيز على عدم التكافؤ في علاقات القوة التي ميزت عملية الترجمة. لكن لما كان عدم التكافؤ هذا في القرون الأولى يقدم من خلال نص أصيل متفوق وترجمة أدنى له، تُدرس العلاقة حالياً من وجهات نظر أخرى، وأفضل تسمية لها هي ما بعد الاستعمار. وبالموازاة مع العمل المثير لباحثي الترجمة الهنود والصينيين والكنديين، فإن كتاباً من أمثال أوكتافيو باز، وكارلوس فيونتيس وهارولدو وأوغاستو دو كامبس دعوا إلى تعريف جديد للترجمة. وما هو مهم، هؤلاء الكُتاب كلهم من بلدان تقع في القارة الأمريكية الجنوبية، من مستعمرات سابقة

تشترك في محاولة إعادة تقويم ماضيها القديم. ففي حججهم حول إعادة التفكير في دور الترجمة وأهميتها، أنتجوا أعمالاً موازية من التجربة الاستعمارية. ذلك أنه لما كان النموذج الاستعماري مبنياً على مفهوم ثقافة متفوقة تمتلك ثقافة دنيا، كان ينظر للعمل الأصلي على أنه أعلى من 'نسخته'. ولهذا تمت إدانة الترجمة لتكون في موقع الدونية فيما يتعلق بالنص الأصل الذي بدت أنها اشتقت منه.

في المفهوم الجديد لما بعد الاستعمار عن العلاقة بين النصين الأصل والهدف، أُعيد التفكير في عدم التكافؤ في المكانة. فقد أصبح ينظر إلى النص الأصلي والترجمة على أنهما مُنتجان متساويان من إبداع الكاتب والمترجم، على الرغم من اختلاف مهمة كل منهما، كما أشار باز. فالأمر عائد إلى الكاتب في وضع الكلمات في شكل مثالي لا يتغير، ومهمة المترجم أن يحرر تلك الكلمات من قيود لغتها الأصلية، ويسمح لها بالعيش ثانية في اللغة التي ترجمت إليها.[٥] وبالنتيجة، فإن الجدالات القديمة حول الحاجة للإخلاص للعمل الأصلي بدأت بالانحلال. إن النظرية الوحشية حول الاستهلاك النصي، في البرازيل، والتي اقتُرحت أولا في عشرينيات القرن العشرين، جرى العمل عليها من جديد لتقدم منظوراً بديلاً حول دور المترجم، منظوراً تتم من خلاله رؤية عمل الترجمة من ناحية المجازات المادية التي تركز على إبداع المترجم واستقلاله.[٦]

واليوم يمكن النظر إلى حركة الناس حول العالم على أنها تعكس عملية الترجمة ذاتها، لأن الترجمة ليست مجرد نقل للنصوص من لغة إلى أخرى، فهي الآن تُعدّ حقا عملية تفاوض بين النصوص وبين الثقافات، عملية تحدث خلالها كل أنواع التعاملات تتوسطها شخصية المترجم. يستخدم هومي بابا، على نحو ذي دلالة، كلمة 'ترجمة' لا ليصف التعامل بين النصوص واللغات، بل بالمعنى المتعلق بأصل الكلمة كونها منقولة من مكان إلى آخر. إنه يستخدم

الترجمة على نحو مجازي ليصف وضع العالم الحالي، عالم فيه ملايين المهاجرين يُغيّرون موقعهم كل يوم. وأن الترجمة عملية جوهرية في عالم كهذا:

> يجب أن نتذكر أن 'البين' - الحد الفاصل للترجمة وإعادة التفاوض، المساحة التي بينهما - هو الذي يحمل الفكرة الرئيسة لمعنى الثقافة؟ (٧)

من الأمور الرئيسة لعدد من نظريات الترجمة التي عبر عنها كُتاب غير أوروبيين ثلاث خطط متكررة: إعادة تعريف لمصطلح الأمانة والتكافؤ، أهمية تأكيد توضيح إدراك المترجم، وتحويل التأكيد الذي يرى أن الترجمة هي إعادة كتابة مبدعة. ويُنظر هنا إلى المترجم على أنه محرر، شخص يحرر النص من العلامات الثابتة لشكله الأصلي، جاعلاً منه غير تابع للنص الأصل، بل ساعياً لوضع جسر بين الكاتب الأصل والنص وقارئ اللغة الهدف. ويشدد هذا المنظور المعدَّل على إبداع الترجمة، إذ يرى فيها علاقة أكثر تناغما من تلك التي في الأمثلة السابقة التي تصف المترجم عبر صور عنيفة من 'الاستيلاء' أو 'الاختراق' أو 'التملك'. إن منهج ما بعد الاستعمار للترجمة، هو عدُّ التبادل اللغوي أمراً يتعلق بالحوار على نحو أساسي، عملية تحدث في مكان لا ينتمي مطلقاً للأصل أو للهدف. وكما ترى ڤانامالا ڤيسواناتا وشيري سيمون، أن "الترجمات تقدم مدخلاً واضحاً إلى القوى المحركة لما يشكل الهوية الثقافية في السياقات الاستعمارية وما بعد الاستعمار"(٨).

حتى أواخر الثمانينيات، كانت الطريقة النظامية هي التي تسود دراسات الترجمة، ومن روادها إيتامار إيڤن زوهار وجيديون توري. لقد كانت النظرية متعددة النظم تطوراً جذرياً، ذلك أنها أبعدت الانتباه عن المناقشات الجافة حول الأمانة والتكافؤ، إلى دراسة وظيفة النص المترجَم في

سياقه الجديد. والأهم، أن هذا فتحَ المقام لأبحاث أخرى في تاريخ الترجمة، وقاد أيضا إلى إعادة تقويم أهمية الترجمة بوصفها قوة للتغير والابتكار في التاريخ الأدبي.

نشر جيديون توري في عام ١٩٩٥ كتاب 'دراسات الترجمة الوصفية وما بعدها'، وهو كتاب أعاد تقويم الطريقة متعددة النظم التي كرهها بعض الباحثين لأنها تركز كثيرا على النظام الهدف. لكنّ توري دافع عنها: بما أن الترجمة مصممة أساساً لتلبي حاجة في الثقافة الهدف، فمن المنطقي أن يكون النظام الهدف موضوع الدراسة. كما أشار أيضاً إلى الحاجة لإنشاء أنساق انتظام في السلوك الترجمي، وذلك لتتم دراسة الطريقة التي تتشكل فيها المعايير وتعمل. ويرفض توري بوضوح أية فكرة تقول إن هدف نظرية الترجمة تحسين جودة الترجمات: فهو يرى أن للمنظرين جدول أعمال واحداً، بينما لممارسي الترجمة مسؤوليات مختلفة. ومع أن آراء توري ليست مقبولة عالمياً، نجد أنها محترمة جداً، والمهم أنه خلال التسعينيات كان هناك كم كبير من الأعمال حول معايير الترجمة، ودعوة لمنحى أكثر علمية في دراسة الترجمة.

ملأت نظرية تعدد النظم الهوة التي فُتحت في سبعينيات القرن العشرين بين علم اللغة والدراسات الأدبية، وقدمت الأساس الذي يمكن أن تبنى عليه دراسات ترجمة جديدة بين النظم. ما هو أساس لنظرية تعدد النظم هو التركيز على فن شِعر الثقافة الهدف. فقد اقتُرح وجوب إمكانية توقع الأحوال التي يمكن أن تحدث الترجمة في ظلها، وتوقع نوع الإستراتيجيات التي يمكن أن يستخدمها المترجمون. وللتحقق من أن هذه الفرضية كانت صحيحة، ولإنشاء مبادئ أساسية، تطلب ذلك حالات دراسية للترجمة عبر الزمن، ومن هنا ظهر ما يسمى دراسات وصفية في الترجمة. بدأت دراسات الترجمة تتحرك في فضاء خاص بها، وبدأت تبحث عن أصولها الخاصة، وتسعى لإثبات استقلالها بوصفها مجالاً أكاديمياً متخصصاً.

في حين كان التركيز في السابق منصباً على المقارنة بين النص الأصلي والترجمة، وغالباً مع تطلع لتأسيس ما تم 'فُقدانه' أو 'خيانته' في عملية الترجمة، اتخذت الطريقة الجديدة بعزم منحى مختلفاً، ساعية ليس للتقويم فحسب بل لفهم تحولات التأكيد التي حدثت خلال نقل النصوص من نظام أدبي إلى آخر. وقد ركزت نظرية تعدد النظم على الترجمة الأدبية حصراً، على الرغم من أنها عملت بفكرة موسعة حول ما هو أدبي، والذي يشمل مدىً واسعاً من المنتجات الأدبية التي تتضمن تسجيل الأفلام وترجمتها على الشاشة، وأدب الأطفال، والثقافة الشعبية والإعلان.

خلال سلسلة من الحالات الدراسية، قاد هذا التوسيع لموضوع الدراسة إلى انقسام في مجموعة باحثي الترجمة التي لها علاقة عموماً بطريقة تعدد النظم. فقد سعى بعضهم من أمثال ثيو هيرمانز وجيديون توري إلى تشكيل حدود نظرية ومنهجية يمكن للموضوع أن يتطور في إطارها. وبدأ آخرون مثل أندريه لوفيڤر ولورانس ڤينوتي بسبر مكنونات الترجمة، في إطار تاريخي وثقافي أكثر سعة. في البداية طور لوفيڤر فكرته عن الترجمة على أنها تحويل أكثر من كونها انعكاساً، مقدماً نموذجاً أكثر تعقيداً من الفكرة القديمة عن الترجمة والتي تقول إنها مرآة للعمل الأصلي. وبما أنه متمسك برأيه بأن الترجمة تحويل، فهو يرفض أي مفهوم خَطي لعملية الترجمة. فهو يرى إنه يجب النظر إلى النصوص بوصفها أنظمة دلالية معقدة، ومهمة المترجم أن يفك ترميز النظام الذي يكون في متناول يده من هذه الأنظمة ويعيده.(٩) وقد نوه لوفيڤر إلى أن كثيراً من التنظير حول الترجمة كان مبنياً على ممارسة الترجمة بين اللغات الأوروبية، وأشار إلى أن مشكلات سهولة المنال للإشارات اللغوية والثقافية تشتد عند تخطي الحدود الغربية. وقد وسع لوفيڤر في عمله الأخير اهتمامه باستعارات الترجمة إلى دراسة لما يسميه الشِباك النصية والفكرية التي تقيد الكُتاب والمترجمين، مقترحا ما يأتي:

مشكلات الترجمة تحدث على الأقل من التناقضات في الشباك النصية والفكرية بقدر ما تحدث من التناقضات في اللغات.[١٠]

تحدد هذه الشِباك الثقافية كيفية بناء الواقع في كل من النصين الأصل والهدف، وأن مهارة المترجم في معالجة هذه الشِباك ستحدد نجاح النتاج. ويرى لوفيڤر بأن هذه الشِباك الثقافية - وهي تمثل مفهوما مشتقاً من فكرة بيير بورديو حول الرأسمال الثقافي - تسلط الضوء على إبداع المترجم، لأنه هو أو هي مرتبط بصورة حتمية في عملية إبداع معقدة.

بالمثل، يؤكد ڤينوتي إبداع المترجم، ووجوده أو وجودها الواضح في الترجمة.[١١] وأصبح البحث في مرئية المترجم مهماً جداً في التسعينيات، إذ يمكن رؤيته على أنه خط مميز من التطور ضمن الموضوع ككل. فالترجمة بالنسبة إلى ڤينوتي - مع ولائها للثقافتين الأصل والهدف - 'هي تذكير بأنه ما من عمل في الترجمة يمكن أن يكون دقيقاً'[١٢]. إذاً الترجمة هي عمل خطير، ومدمر على نحو شديد، ومهم دائماً. وفي التسعينيات استبدلت بصورة المترجم المخرب المترجم البارع الواضح، فهو فنان مبدع يعمل بوصفه وسيطاً بين الثقافات واللغات. وفي كتاب مهم ظهر في العام ١٩٩١، قامت مترجمة الأدب القصصي اللاتيني الأمريكي سوزان جيل ليڤين بوصف نفسها على سبيل المزاح بأنها 'كاتبة مدمرة'، وهي صورة تتنبأ بوجهة نظر ڤينوتي حول المترجم بوصفه عاملاً قوياً في التغيير الثقافي.[١٣]

ويُعد كتاب ليڤين مؤشراً على خط دراسة آخر في دراسات الترجمة، خط يركز على ذاتية المترجم. إن دارسي الترجمة مثل ڤينوتي، ودوغلاس، وروبنسون، وأنتوني بيم، وماري سنيل هورنبي، والمترجمين الذين كتبوا حول أعمالهم الخاصة مثل تيم باركس، وبيتر بوش، وباربارا غودارد، وڤانامالا ڤيسواناتا، شددوا جميعا بطرق مختلفة على أهمية وظيفة المترجم.

هذا التركيز الجديد على الذاتية مشتق من تأثيرين مميزين: الاهتمام المتزايد بالبحث في أخلاقيات الترجمة من جهة، واهتمام أكبر بالقضايا الفلسفية التي تعد جزءاً من أساس الترجمة، من جهة أخرى. إن إعادة جاك ديريدا لقراءة والتر بينيامين فتحت الأبواب على مصاريعها لإعادة تقويم أهمية الترجمة ليس بوصفها شكلاً من أشكال التواصل فحسب بل بوصفها استمراراً أيضاً.(١٤) فقد تم النظر إلى الترجمة على أنها تؤكد بقاء النص حياً. وبالفعل تصبح الترجمة الحياة الآخرة للنص، نصاً 'أصيلاً' جديداً في لغة أخرى. وتسهم هذه النظرة الإيجابية للترجمة في تعزيز أهمية الترجمة بوصفها نوعاً من التواصل بين الأزمنة والثقافات. فمن مثلاً يملك إمكانية الوصول إلى الشاعرات المنسيات في اليونان القديمة دون الترجمة، هذا هو السؤال الذي تثيره جوزيفين بالمر في مقدمتها الموضحة لترجمتها للشاعرات الكلاسيكيات؟(١٥)

يمكننا أن نرى تطور 'دراسات الترجمة' في التسعينيات على أنه سلسلة من التحالفات الجديدة التي أدت إلى البحث في تاريخ الترجمة وممارستها وفلسفتها مع اتجاهات فكرية أخرى. وتمثل الروابط بين دراسات الترجمة ونظرية ما بعد الاستعمار حلفاً آخر، كما تفعل الروابط بين دراسات الترجمة وعلم اللغة بمجمله. وثمة حلف آخر مهم بين دراسات الترجمة ودراسات التصنيف الجنسي. ذلك أن اللغة، كما تشير شيري سيمون، لا تعكس الواقع ببساطة، لكنها تتدخل في تشكيل المعنى.(١٦) والمترجمون منهمكون مباشرة في عملية التشكيل، سواء أكان النص الذي يتعاملون معه كتيباً تعليمياً، أو وثيقة قانونية، أو رواية، أو مسرحية كلاسيكية. وكما أن دراسات الجنس تتحدى فكرة وجود مفهوم واحد موحد للثقافة حين تسأل أسئلة مربكة حول الطرق التي تتشكل بها التقاليد المعيارية، فإن 'دراسات الترجمة' من خلال تحالفاتها الكثيرة، تثير أسئلة حول ما يحدث حين يُنقل النص من ثقافة أصل إلى ثقافة هدف.

إن الخيوط العامة التي تربط الطرق المتنوعة والعديدة التي تمت بها دراسة الترجمة خلال العقدين الماضيين هي تأكيد التنوع، ورفض المصطلحات القديمة للترجمة على أنها أمانة أو خيانة للعمل الأصلي، وتمهيد أساس لقدرات المترجم على ممارسة براعته، ونظرة للترجمة على أنها تجسير للفضاء بين الأصل والهدف. هذا الاحتفاء بالبينية، والذي يركز عليه الدارسون من خارج حقل الترجمة أيضاً، يعكس الطبيعة المتغيرة للعالم الذي نعيشه. وقد كان ذات مرة من غير الآمن وغير المرغوب فيه شغل هذا الفضاء الذي لم يكن لا هذا الشيء ولا ذاك، أرض ليست لها هوية محددة. واليوم، في القرن الحادي والعشرين، أصبحت الحدود السياسية والجغرافية والثقافية سلسة وأقل تقييداً من أي وقت في التاريخ الحديث، كما تزايدت حركة الناس عبر تلك الحدود. في عالم كهذا، تزداد أهمية دور المترجم. وهذا هو سبب التهافت على إجراء مناقشة مع الترجمة. وقد بدأنا تقريباً بتصور الإمكانات الكامنة للترجمة مع توسع الشبكة العالمية لمواقع الانترنت. بما أن الترجمة الالكترونية أصبحت متقدمة أكثر، ستكون دراسات الترجمة بحاجة إلى تطوير. ويبدو أن هناك استعدادا للقيام بذلك في المستقبل القريب.

مقدمة الكتاب

في عام ١٩٧٨ وفي ملحق موجز لمجموعة الأبحاث التي ألقيت في ندوة لوفين عام ١٩٧٦ المنعقدة حول الأدب والترجمة، اقترح أندريه لوفيڤر أن اسم 'دراسات الترجمة' يجب أن يطلق على العلم الذي يُعنى "بالمشكلات الناجمة عن إنتاج الترجمات وتوصيفها".[١] والكتاب الحالي هو محاولة لرسم مجال ذلك العلم، وللإشارة نوعاً ما إلى نوع العمل الذي أُنجز إلى الآن، ولاقتراح اتجاهات تتطلب أبحاثاً أخرى. والأهم هو محاولة توضيح أن "دراسات الترجمة" هو في الحقيقة علم وموضوع بحث في ذاته، فهو ليس مجرد فرع ثانوي لدراسة الأدب المقارن، كما أنه ليس مجالاً خاصاً باللغويات لكنه مجال أكثر تعقيداً مع عدة تشعبات يصعب الإلمام بها.

إنّ التسليم النسبي الأخير بمصطلح "دراسات الترجمة" قد يفاجئ أولئك الذين يفترضون دائماً أن مثل هذا العلم قد وُجد في ظل الاستخدام الواسع لمصطلح 'الترجمة'، ولاسيّما في عملية تعلم اللغة الأجنبية. لكن في الواقع لا تزال القيود مفروضة على الدراسة المنهجية المتعلقة بالترجمة. وعلى وجه التحديد، فإن الترجمة نادراً ما تُدرَس لذاتها، وذلك لأنها تُفهم على أنها جزء جوهري من عملية تدريس اللغة الأجنبية. ما نفهمه بشكل عام على أنه ترجمة يتضمن نقل النص[٢] من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف بطريقة تؤكد أولاً أن المعنى السطحي للاثنين متشابه بشكل تقريبي وثانياً أنه سيتم الحفاظ قدر الإمكان على بناء اللغة الأصل لكن ليس بذلك القرب الذي قد يشوه حقاً بُنى اللغة الهدف. حينها يستطيع المدرس أن يأمل بقياس المهارة اللغوية للطلاب

بوساطة نتاج اللغة الهدف. لكن الأمر يتوقف عند ذاك الحد. ويكون التركيز في أثناء العمل على فهم النحو في اللغة المدروسة وعلى استخدام الترجمة بوصفها وسيلة لتوضيح ذلك الفهم.

وليس من المفاجئ أبداً أن يرتبط مثل هذا المفهوم القاصر عن الترجمة بالمكانة الدنيا للمترجم وبالفروق التي تنشأ عادة بين الكاتب والمترجم للتقليل من قيمة المترجم. وقد لخص هيلير بيلوك مشكلة المكانة في محاضرته التايلورية بعنوان 'في الترجمة' منذ حوالي عام ١٩٣١، ولا تزال كلماته قابلة للتطبيق تماماً في الوقت الحاضر:

> إن فن الترجمة فن ثانوي ومشتق. فهو على هذا الأساس لم يُمنح أبداً مكانة العمل الأصلي، وقد عانى كثيراً بالتقدير العام للكلمة. إنّ قلة التقدير الطبيعي هذا لقيمة هذا الفن كان له التأثير الفعلي السيئ بهبوط المستوى المطلوب، بل إنه في بعض الحِقب دمّر هذا الفن برمته. إن سوء الفهم المماثل لطبيعة هذا الفن حطّ من شأنه أكثر بحيث لا يتمكن أحد من إدراك أهميته ولا حتى صعوبته(٣).

عُدّت الترجمة نشاطاً ثانوياً، عملية 'آلية' أكثر من كونها عملية إبداعية خلاّقة، ونشاطاً يتطلب أهلية من أي شخص يمتلك معرفة أولية من لغة أخرى غير لغته الأم؛ أي، باختصار، عُدّت الترجمة مهنة من الدرجة الدنيا. بالإضافة إلى أن مناقشة نتاجات الترجمة كلها تميل غالباً إلى أن تكون في مستوى أدنى أيضاً ، والدراسات التي تهدف إلى مناقشة الترجمة مناقشة "علمية" غالباً لا تكون أكثر من كونها أحكام قيمة مزاجية لترجمات عن أعمال تمّ اختيارها عشوائياً لكتّاب كبار من أمثال: هوميروس أو ريلكه أو بودلير أو شكسبير. وما يتم تحليله في مثل هذه الدراسات لم يكن عملية الترجمة في حد ذاتها بل 'المنتج' فقط والنتيجة النهائية لعملية الترجمة.

وقد ثبت أن التقليد الأنجلو ساكسوني القوي والمعارض لما هو نظري كان تقليداً غير موّفق على الأخص فيما يتعلق بـــ "دراسات الترجمة"، ذلك أنه اندمج على نحو ملائم جداً مع تراث 'المترجم- الخادم' الذي برز في العالم الناطق بالإنكليزية في القرن التاسع عشر. وفي القرن الثامن عشر كان هناك عدد من الدراسات بلغات أوروبية متعددة حول النظرية والتطبيق في الترجمة. وقد شهد عام ١٧٩١ نشر أول مقال نظري باللغة الإنكليزية عن الترجمة وهو مقال ألكسندر تيتلر بعنوان "مقال في مبادئ الترجمة" (انظر الصفحة ٨٤). لكن على الرغم من استمرار النظر إلى الترجمة في أوائل القرن التاسع عشر بوصفها طريقة جدية ومفيدة لمساعدة الكاتب في اكتشاف أسلوبه المحلي الخاص وتشكيله - كما كانت لقرون عدّة - كان هناك أيضاً نقلة في مكانة المترجم ، مع تزايدٍ في عدد المترجمين الهواة (من بينهم دبلوماسيون بريطانيون كثر) الذين كانت الغاية من قيامهم بالترجمة أقرب ما تكون إلى تداول مضمون عمل أكثر من كونها اكتشاف للخصائص الشكلية للنص. إن تغيُّر مفاهيم الوطنية واللغات القومية أدى إلى رسم الحدود الثقافية المتداخلة بحدة متزايدة وأصبح يُنظر تدريجياً إلى المترجم بوصفه عنصراً في علاقة السيد - الخادم التي تتعلق بنص اللغة الأصل[٤] وليس فناناً مبدعاً. وبهذا تسنى لدانتي غابرييل روزيتّي أن يصرّح في عام ١٨٦١ بأن عمل المترجم يتطلب إنكار الذات وكبح نزواته الخلاّقة ، مفترضاً أنه:

> غالباً ما يستفيد من الجمال الخاص بلغته والحقبة التاريخية التي يعيش فيها، وإذا حدث أنه كان يمتلك الإرادة؛ فإنه غالباً ما يفيد من إيقاع ما يخدمه في فهم البنية اللغوية للمؤلف الذي يترجمه - أجزاء فقط من البنية المتعلقة بإيقاع مؤلّفه.[٥]

وفي الطرف المقابل يصرح إدوارد فيتزجيرالد في كتابته عن الشعر الفارسي عام ١٨٥١: "يسرني أن أقول إنني أخذت حريتي كما أشاء مع هؤلاء الفرس الذين هم (باعتقادي) ليسوا شعراء أكْفياء ليخيفوا أحداً من

عبارات يعوزها الترابط كهذه، والذين يحتاجون حقاً للمسة فنية لإعادة صياغة الأشعار "(٦).

إذاً لدينا موقفان: أحدهما يكوّن علاقة هرمية يتصرف فيها المؤلف في اللغة الأصل بوصفه سيداً إقطاعياً ينتزع من المترجم الولاء بالقوة، والثاني يكوّن علاقة هرمية يتبرأ فيها المترجم من كل المسؤوليات تجاه الثقافة الأدنى لنص اللغة الأصل. هذان الموقفان يتساوقان تماماً مع نمو الامبريالية الاستعمارية في القرن التاسع عشر. ومن هذين الموقفين ينبثق الغموض الذي بدأ من خلاله النظر إلى الترجمات في القرن العشرين. ذلك أنه بحسبان الترجمة مهنةً ذليلة فإن من غير المحتمل أن توقَّر بتحليل التقنيات التي يستعملها الخادم. كما أننا إذا نظرنا إلى الترجمة بوصفها نشاطاً عملياً لفردٍ ما مهمته 'الارتقاء' بنص اللغة الأصل فإن تحليلاً لعملية الترجمة سيتقاطع تماماً مع حدود النظام الهرمي الذي تم تشكيله.

يمكننا أن نستنتج دليلاً آخر على الآراء المتصارعة حول الترجمة في العالم الناطق بالإنكليزية من الطريقة التي أصبحت فيها نظم التعليم تعتمد بشكل متزايد على استخدام النصوص المترجمة في التعليم دون أدنى محاولة لدراسة عمليات الترجمة. لذلك ازداد عدد الطلاب البريطانيين أو طلاب أمريكا الشمالية الذين يقرؤون ترجمات المؤلفات اليونانية واللاتينية، أو يدرسون الأعمال النثرية المهمة في القرن التاسع عشر، أو النصوص المسرحية في القرن العشرين، في حين أنهم يتعاملون مع النص المترجم وكأنه كتب أصلاً بلغتهم. إن هذه فعلاً السخرية الكبرى في كل الجدل القائم حول الترجمة: ذلك أن أولئك الباحثين الذين يرفضون الحاجة إلى البحث في الترجمة علمياً بسبب مكانتها التقليدية المتدنية في العالم الأكاديمي يدرّسون في الوقت نفسه عدداً كبيراً من النصوص المترجمة للطلاب الذين يعرفون لغة واحدة.

وقد عنى إرث القرن التاسع عشر أيضاً أن دراسة الترجمة في اللغة الإنكليزية خصصت الكثير من الوقت لمشكلة إيجاد مصطلح يصف الترجمة

ذاتها. وقد عرف بعض الباحثين من أمثال تيودور سافوري[٧] الترجمة بأنها "فن"، وعرفها آخرون من أمثال إيريك ياكوبسن[٨] بأنها "حرفة"، بينما وصفها آخرون - ربما بعقلانية أكبر - بأنها "علم"[٩] مستعيرين ذلك المصطلح من الألمان. حتى إن هورست فرنز[١٠] ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك مفضلاً "الفن" لكن مع بعض التعديلات، زاعماً بأن "الترجمة ليست فناً إبداعياً ولا فناً مقلداً، لكنه في منزلة بين المنزلتين". وهذا التركيز على الجدال الاصطلاحي في الإنكليزية يشير من جديد إلى إشكالية "دراسات الترجمة" في اللغة الإنكليزية، إذ أن اختيار هذا المصطلح يقوم على نظام قِيم. تنضوي كلمة "مهنة" على منزلة أدنى بقليل مما تدل عليه كلمة "فن" وتحمل معها إيحاءات بقلة الخبرة والبراعة، بينما قد تشير كلمة "علم" إلى طريقة آلية تنتقص من قيمة المفهوم القائل إن الترجمة هي عملية إبداعية. وفي الحالات كلها، إن مواصلة جدل كهذا لا جدوى منه وقد يصرف انتباهنا فقط عن المشكلة الأساسية ألا وهي إيجاد مصطلح يمكن استخدامه في الدراسة المنهجية للترجمة. وقد جرت حتى الآن - في الإنكليزية - محاولة واحدة فقط للإحاطة بالمسألة الاصطلاحية وذلك بنشر "قاموس تحليل الترجمة الأدبية"[١١] لأنطون بروفيك عام ١٩٧٦: وهو عمل يضع القواعد لطرائق دراسة الترجمة على الرغم من أنها بصيغة موجزة.

منذ أوائل الستينيات (١٩٦٠) حدثت تغييرات ملحوظة في مجال دراسات الترجمة مع تزايد القبول في دراسة اللغويات والأسلوبيات ضمن النقد الأدبي، الأمر الذي أدى إلى حدوث تطورات في الطرائق النقدية بالإضافة إلى إعادة اكتشاف أعمال دائرة الشكلانية الروسية. وتنبثق أهم التطورات في دراسات الترجمة في القرن العشرين من العمل الأساسي الذي أنجزته مجموعات في روسيا في العشرينيات (١٩٢٠) ولاحقاً من قبل حلقة براغ اللغوية وتلامذتها. إن عمل فولوشينوف في الماركسية والفلسفة، وعمل مكاروفسكي عن السيميائية في الفن، وعمل ياكوبسون وبروتشازكا وليفي في

الترجمة (انظر القسم الثالث) كلها أسست معايير جديدة في التأسيس لنظرية في الترجمة. وأظهرت أن الترجمة - بعيداً عن كونها حرفة هواة يمكن أن يقوم بها أي شخص ذو معرفة بسيطة بلغة أخرى - هي كما يراها راندولف كويرك "أحد أصعب المهمات التي قد يأخذها كاتب على عاتقه"[١٢]. إن مسألة أن الترجمة تتطلب أكثر بكثير من مجرد معرفة عملية بلغتين لخصها ليفي بحذق حين أوضح أن:

> الترجمة ليست تأليفاً وحدانياً بل هي نفاذ داخلي ومزج بين بنيتين. فهناك المحتوى الدلالي والإطار الشكلي للنص الأصل من جهة، ومن جهة أخرى السياق الكلي للسمات الجمالية التي تتصل اتصالاً وثيقاً بلغة النص المترجم.[١٣]

إن التشديد على اللغويات والتجارب الأولى للترجمة الآلية في الخمسينيات (١٩٥٠) قاد إلى التطور السريع في دراسات الترجمة في شرق أوروبا، لكن ظهور هذا الحقل المعرفي كان أبطأ في العالم الناطق بالإنكليزية. فقد تناولت الدراسة القصيرة لـــ جي. سي. كاتفورد الصادرة عام ١٩٦٥ مشكلة عدم القابلية اللغوية للترجمة (انظر الصفحات ٣٠-٣٣)، واقترح أنه:

> يجري في الترجمة استبدال معاني اللغة الأصل بمعاني اللغة الهدف: لا نقل معاني اللغة الهدف إلى اللغة الأصل. ففي النقل هناك إدخال لمعاني اللغة الأصل إلى نص اللغة الهدف. لابد من أن يتم التفريق بين هاتين العمليتين في أية نظرية عن الترجمة.[١٤]

وهو بذلك قد فتح مرحلة جديدة للجدل حول الترجمة في الإنكليزية. لكن على الرغم من أن نظريته مهمة للباحث في اللغة، إذ تبقى محدودة مع ذلك، حيث إنها تتضمن نظرية قاصرة عن المعنى. وقد جرى نقاش طويل حول المفاهيم الأساسية للتكافؤ وعدم القابلية الثقافية للترجمة (انظر القسم الأول) منذ أن ظهر كتابه أول مرة.

ومنذ عام ١٩٦٥ حصل تطور عظيم في دراسات الترجمة. وقد بدا أن عمل الباحثين في هولندا وفلسطين المحتلة وتشيكوسلوفاكيا والاتحاد السوفيتي وجمهورية ألمانية الديمقراطية والولايات المتحدة يشير إلى ظهور مدارس واضحة المعالم لدراسات الترجمة. ركزت تلك المدارس على جوانب مختلفة في هذا المجال الواسع. وفوق ذلك، استفاد المختصون في الترجمة كثيراً من العمل في مجالات هامشية متعلقة به. بالإضافة إلى أنه يمكن الاستفادة في دراسات الترجمة من عمل السيميائيين الإيطاليين والسوفييت، ومن التطورات في علم القواعد وعلم السرد، ومن التطورات في دراسة الثنائية اللغوية والتعددية اللغوية ومن تعلم الأطفال للغة.

وهكذا فإن كتاب"دراسات الترجمة" سيكتشف أرضية جديدة، ويقوم بردم الهوة بين المساحات الكبيرة للأسلوبيات والتاريخ الأدبي واللغويات والسيميائية وعلم الجمال. لكن يجب علينا في الوقت نفسه ألاّ ننسى أن هذا نظام ضارب بجذوره في التطبيق العملي. فحين حاول أندريه لوفيـــڤر أن يبيّن الهدف من كتاب "دراسات الترجمة" اقترح أن هدفه هو "تقديم نظرية شاملة يمكن استخدامها كدليل لكيفية إنتاج الكتب المترجمة"(١٥). وبينما يتساءل بعضهم عن خصوصية هذا البيان، تبقى نيته الواضحة بربط النظرية بالتطبيق أمراً من المسلمات. إن الحاجة إلى دراسة الترجمة دراسة منهجية تنطلق مباشرة من المشكلات التي نواجهها خلال العملية الفعلية للترجمة، وهي أمر ضروري للعاملين في مجال الترجمة ليقوموا بإسقاط تجربتهم العملية على النقاش النظري، بقدر ما هي ضرورية للحس النظري المتزايد ليتم استخدامه في ترجمة النصوص. لكن ما سيكون أمراً مأساوياً حقاً هو أن نفصل النظرية عن التطبيق، وأن نضع الباحثين ضد من يزاول المهنة كما حدث في نظم أخرى.

ومع أن "دراسات الترجمة" تغطي مجالاً واسعاً كهذا، يمكننا على وجه التقريب أن نقسمه إلى أربعة أقسام عامة لتكون موضعاً للاهتمام. كل قسم فيه

درجة من التداخل مع قسم آخر. اثنان منهما موجهان نحو الإنتاج، أي أن التركيز فيهما يكون على الجوانب الوظيفية لنص اللغة الهدف بالترابط مع نص اللغة الأصل. أما الاثنان الآخران فهما موجهان نحو العملية، أي أن التركيز فيهما يكون على تحليل ما يحدث فعلياً في أثناء الترجمة.

يتضمن القسم الأول '*تاريخ الترجمة*'، وهو جزء مكوّن لتاريخ الأدب. إن نوع العمل المتعلق بهذا القسم يشمل تقصّياً لنظريات الترجمة في مراحل زمنية مختلفة، والاستجابة النقدية للمواد المترجمة، والعمليات الإجرائية لاعتماد الأعمال المترجمة ونشرها، بالإضافة إلى دور الكتب المترجمة ووظيفتها في حقبة زمنية معينة، والتطور المنهجي لطرائق الترجمة، بالإضافة إلى تحليل عمل المترجمين المنفردين وهو نوع الدراسة الأكثر شيوعاً.

ويوسع القسم الثاني، وهو '*الترجمة في ثقافة اللغة الهدف*'، مجال العمل ليشمل النصوص الفردية أو المؤلفين، ويتضمن العمل على التأثير الذي يتركه النص أو المؤلف أو النوع الأدبي، والعمل على استيعاب معايير النص المترجم ضمن سياق اللغة الهدف، كما أنه يتضمن العمل على مبادئ الاختيار التي تعمل ضمن ذلك النظام.

ويشمل القسم الثالث، وهو 'الترجمة واللغويات'، الدراسات التي تركز على الترتيب المقارن للعناصر اللغوية بين اللغة الأصل واللغة الهدف فيما يتعلق بالمستويات الصوتية والصرفية والمفرداتية والنحوية ومستوى تنسيق الكلمات وترابطها. وتأتي في هذا القسم دراسات عن مشكلات المكافئ اللغوي، وترابط المعاني اللغوية، وعدم القابلية اللغوية للترجمة، والترجمة الآلية وهلم جرا. كما أن هناك دراسات للمشكلات المتعلقة بترجمة النصوص غير الأدبية.

ويسمى القسم الرابع بتصرّف '*الترجمة وفن الشعر*'، ويشمل مجال الترجمة الأدبية كله نظرياً وعملياً. وقد تكون الدراسات عامة أو تخص نوعاً

أدبياً معيناً، يتضمن تقصياً لمشكلات محددة في ترجمة الشعر والنصوص المسرحية أو نصوص الأوبرا الغنائية والمشكلات المتصلة بالترجمة السينمائية سواء فيما يتعلق بالدبلجة أو الترجمة المطبوعة على الفيلم. وتندرج تحت هذا القسم دراسات للأساليب الشعرية عند مترجمين منفردين وتجري المقارنة بينهم ، ودراسات عن مشكلات تشكيل فن شعري، ودراسات للعلاقة التي تربط بين النصين في اللغة الأصل واللغة الهدف والمؤلف - المترجم- القارئ. وفوق ذلك تأتي في هذا القسم دراسات تحاول أن تصوغ نظرية للترجمة الأدبية.

ومن العدل القول إنّ العمل في القسمين الأول والثالث أكثر شيوعاً منه في القسمين الثاني والرابع على الرغم من أن هناك دراسة منهجية بسيطة عن تاريخ الترجمة، وبعض العمل في الترجمة واللغويات أكثر انعزالاً من الاتجاه السائد في دراسة الترجمة. وما يهم في طالب الترجمة أن يراعي الأقسام الأربعة عموماً حتى حين يبحث في مجال واحد محدد سعياً منه لتجنب التجزئة.

وبالطبع، هناك حجر عثرة كبير وأخير ينتظر الشخص الذي لديه اهتمام بدراسات الترجمة، ألا وهو مسألة التقويم. ذلك أنه إذا أدرك المترجم أو المترجمة دورهما على أنه دور جزئي في تحسين نص اللغة الأصل أو الترجمات القائمة. وفي الحقيقة هذا هو غالباً السبب في أننا نشرع بالترجمات، فإن حكم قيمة ضمنية يكون أساس هذا الموقف. وغالباً ما يتجنب المترجمون في مناقشتهم لأعمالهم تحليلَ طرائقهم الخاصة ويركزون على عرض نقاط ضعف مترجمين آخرين. ومن جهة أخرى يقوم النقاد مراراً بتقويم الترجمة من خلال إحدى وجهتي نظر محددتين: إما من الرؤية الضيقة للتقارب بين الترجمة ونص اللغة الأصل (وهذا تقويم يمكن أن يعتمده الناقد فقط إذا كان لديه معرفة في اللغتين)، أو من خلال معالجة النص في اللغة الهدف وكأنه عمل كُتِب بلغتهم هم. وبينما يتمتع الموقف الأخير ببعض الصحة - إذ في النهاية لابد للمسرحية أن تكون قابلة للتمثيل وأن تكون

القصيدة مقروءة - فإن الطريقة العنجهية التي قد يحدد بها النقاد الترجمة على أنها جيدة أو سيئة من موقف لغوي واحد خالص تشير ثانية إلى الموقف الخاص الذي تحتله الترجمة المباشرة وجهاً لوجه، وهي طراز آخر من النصوص يُطلق عليها 'ما وراء النص' (وهو عمل مشتق من أو يتضمن عملاً آخر)، أي النقد الأدبي نفسه.

ويصرح فرانسيس نيومان في رده الشهير على هجوم ماثيو آرنولد على ترجمته لأعمال هوميروس أن:

> الباحثين هم أصحاب الحُكم في البراعة الفنية، لكن فيما يخص الذوق فإن العامة من غير المتعلمين هم فقط أصحاب الحكم الصحيح، وهذا ما أتمنى أن أحتكم إليه. حتى الباحثون المجتمعون - وأقل منهم الباحثون الفرادى - ليس لهم الحق في أن يصدروا حكماً نهائياً على مسألة الذوق في محكمتهم.[١٦]

وهنا يفرّق نيومان بين التقويم المبني على معايير أكاديمية محضة والتقويم المبني على عناصر أخرى، وبهذا يثير النقطة القائلة إن التقويم هو أمر متعلق بالثقافة. هكذا يكون من غير المجدي أن نجادل من أجل ترجمة محددة نظراً لأن الترجمة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنص الذي ترجمت إليه. ويقوم أندريه لوفيــڤر في كتابه المفيد "ترجمة الشعر، سبع استراتيجيات وخطة عمل"[١٧] بالمقارنة بين النسخ المترجمة لقصيدة كاتالوس الرابعة والستين مع وجهة نظر لإظهار صعوبات وأحياناً ميزات طريقة معينة لا من أجل تقويم مقارن. ذلك أنه لا يوجد معيار عالمي يتم تقويم النصوص طبقاً له. إذ إن هناك مجموعة كاملة من المعايير التي تتحول وتتغير، وكل نص يشترك في علاقة جدلية مستمرة مع هذه المعايير. لا يمكن أن يكون هناك ترجمة نهائية أكثر مما يمكن أن يكون هناك قصيدة نهائية أو رواية نهائية، وأي تقويم للترجمة يمكن فقط أن يتم إذا أخذنا بعين الاعتبار كلا الأمرين: عملية إنشائها ووظيفتها في سياق معين.

وكما سيتم توضيحه لاحقاً في هذا الكتاب، فإن معيار عملية الترجمة ووظيفة نص اللغة الهدف قد تغيرا بشكل كبير عبر العصور. إن اهتمام الإنكليزية في القرن التاسع عشر بإعادة تقديم 'نكهة الحقبة' باستخدام الألفاظ والأساليب القديمة في النصوص المترجمة غالباً ما تسبب في جعل نص اللغة الهدف مُتعذراً بلوغه أكثر من نص اللغة المصدر ذاته بالنسبة إلى القارئ. وبالمقابل فإن ميل الفرنسية في القرن السابع عشر لفرنسة النصوص الإغريقية نزولاً حتى إلى تفاصيل الأثاث والملابس أدى إلى رد فعل قام معه المترجمون الألمان بمعارضة عنيفة. إن ترجمة تشابمان الحيوية في عصر النهضة لهوميروس بعيدة كل البعد عن ترجمة بوب المضبوطة المتقنة في القرن الثامن عشر. ومع ذلك فإن المقارنة بين الترجمتين مع نظرة لتقويمهما حسب ترتيب هرمي لن تجدي نفعاً.

إن مشكلة التقويم في الترجمة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمشكلة التي نوقشت سابقاً والتي تتعلق بالمكانة المتدنية للترجمة، والتي تمكن النقاد من تكوين أحكام حول النصوص المترجمة من موقع تفوق مفترض. لكن تطور "دراسات الترجمة" بوصفه علماً يجب أن يتجه بطريقة ما نحو رفع مستوى النقاش حول الترجمة، وإذا كانت هناك معايير يجب تأسيسها لتقويم ترجمة ما، فهذه المعايير يجب تأسيسها من داخل النظام وليس من خارجه.

إن مشكلة التقويم في هذا الكتاب ليست مُطورة على أي نحو، وهذا يعود جزئياً إلى عدم سعة المجال، لكنه يعود بشكل أساس إلى أن الهدف من هذا الكتاب هو التطرق إلى أسس هذا العلم أكثر من كونه عرضاً لنظرية شخصية. فقد نُظم الكتاب في ثلاثة أقسام في محاولة لتقديم أكبر قدر ممكن من الجوانب في حقل دراسات الترجمة. ويهتم القسم الأول بالقضايا الأساسية في الترجمة، مع مشكلة المعنى، وعدم القابلية للترجمة، والتكافؤ مع مسألة الترجمة على أنها جزء من نظرية التواصل. ويتتبع القسم الثاني خطوطاً خلال حقب زمنية مختلفة ليبين كيف اختلفت مفاهيم الترجمة عبر العصور

ولا تزال ترتبط بروابط مشتركة. ويسبر القسم الثالث المشكلات الخاصة بترجمة الشعر والنثر والدراما. ويكون التركيز خلال هذا القسم على الترجمة الأدبية على الرغم من أن بعض القضايا التي كانت قد نوقشت في القسم الأول يمكن تطبيقها على مختلف جوانب الترجمة والترجمة الشفهية.

كما أنني أعي جداً أنّ من بين الجوانب العديدة للترجمة التي لم تتطور هنا، مشكلة الترجمة بين اللغات غير المرتبطة ببعضها والتي هي إحدى أكثر المشكلات أهمية. وقد تم الاهتمام بهذا الجانب من الترجمة باختصار في القسم الأول، لكن حيث إنني ومع أسفي الكبير أستطيع فقط أن أعمل في اللغات الهندو - أوروبية، اعتقدت أن من الأفضل ألا أجازف في نقاش مجالات غير مجالات معرفتي، إلا في نقاط تهتم بمبادئ نظرية عامة والتي يمكن تطبيقها على اللغات كلها.

وفي عمق هذا النقاش عن الترجمة يكمن الاعتقاد بأن هناك مبادئ عامة لعملية الترجمة يمكن تقريرها وتصنيفها والاستفادة منها بشكل نهائي في إطار النص - النظرية - النص بغض النظر عن اللغات المدروسة.

-١-

قضايا مركزية

اللغة والثقافة:

لابد أن تكون الخطوة الأولى لدراسة عمليات الترجمة هي تقبل فكرة أن الترجمة تنتمي على الأغلب إلى حقل السيميائية على الرغم من وجود نواة أساسية لها من النشاط اللغوي. والسيميائية: هي العلم الذي يدرس نُظم أو بُناها الإشارات وعمليات الترميز ووظائف الإشارات (هوكس، البنيوية والسيميائية، لندن ١٩٧٧). كما أن عملية الترجمة تتطلب مجموعة معايير ما وراء لغوية، بالإضافة إلى المفهوم الذي تؤكده المنهجية اللغوية الضيّقة والتي مفادها أن الترجمة تتضمن نقل المعنى الذي تحتويه مجموعة من الإشارات اللغوية إلى مجموعة من الإشارات اللغوية الأخرى عن طريق المهارة في استخدام القاموس والقواعد.

ويزعم إدوارد سابير "أن اللغة هي المرشد للواقع الاجتماعي"، وأن البشر يقعون تحت رحمة اللغة التي أصبحت وسيلة التعبير بالنسبة إلى مجتمعهم. ويؤكد أن العادات اللغوية في المجتمع هي التي تحدد التجربة بصورة كبيرة، وأن كل بناء لغوي على حدة يمثل واقعاً مستقلاً؛

> إذ لا يمكن أن تكون هناك لغتان متشابهتان لدرجة تكفي كي نعدّهما تمثلان الواقع الاجتماعي نفسه. إن العوالم التي تعيش فيها مجتمعات مختلفة هي عوالم متمايزة، وهي ليست فقط العالم نفسه الذي له عناوين مختلفة.[١]

إن أطروحة سابير، والتي صادق عليها لاحقا بنيامين لي ورف، تتصل برأي أكثر حداثة قدمه عالم السيمياء السوفيتي جوري لوتمان، وهو أن اللغة هي نظام نمذجة. ويصف لوتمان الأدب والفن كافة بأنهما نظاما نمذجة ثانوية، كإشارة إلى حقيقة أنهما نظامان مشتقان من نظام النمذجة الأولي في اللغة. كما أنه يصرح بالقوة التي صرح بها سابير وورف" أنه لا يمكن للغة أن توجد ما لم تنخرط في سياق الثقافة. ولا يمكن للثقافة أن توجد إذا لم يوجد في جوهرها بنية لغة طبيعية"[٢]. إذاً الثقافة هي الجسد واللغة هي قلبه، وينتجُ من التفاعل بينهما استمرار طاقة الحياة. وكما أن الجرّاح الذي يجري عملية القلب لا يستطيع أن يتجاهل الجسد الذي يحيط به، لهذا كان المترجم يقوم بعملية محفوفة بالمخاطر حين يتعامل مع النص بمعزل عن الثقافة.

أنواع الترجمة:

يميز رومان ياكوبسون في مقالته "حول المظاهر اللغوية للترجمة" ثلاثة أنواع للترجمة[٣]:

أولاً: الترجمة ضمن اللغة الواحدة، أو إعادة صياغة الكلمات: (وهي تفسير الإشارات اللفظية بوساطة إشارات أخرى في اللغة نفسها).

ثانياً: الترجمة بين لغتين مختلفتين أو الترجمة الصرفة: (وهي تفسير الإشارات اللفظية باستخدام إشارات لغة أخرى).

ثالثاً: ترجمة سيمياء نصين أو التحويل: (وهي تفسير الإشارات اللفظية بوساطة إشارات نُظم إشارات غير لفظية).

بعد أن قام ياكوبسون بتأسيس هذه الأنواع الثلاثة والتي تقوم بها الترجمة الصرفة بوصف عملية النقل من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، يذهب مباشرة ليشير إلى المشكلة الأساسية في الأنواع كلها: ففي حين أن الرسائل قد تكون تفسيراً مناسباً للرسائل أو الوحدات المرمّزة، لن يوجد بصورة اعتيادية مكافئ تام من خلال الترجمة. ولا تمنح حتى المترادفات

الواضحة ذلك التكافؤ. ويبيّن ياكوبسون كيف أن الترجمة ضمن اللغة الواحدة تلجأ إلى مزيج من الوحدات المرمزة سعياً منها إلى التفسير الكامل لوحدة بمفردها. وبهذا فإن قاموساً لما يدعى بالمرادفات قد يعطي كلمة "تام" كمرادف لكلمة "مثالي"، أو كلمة "مَركبة" كمرادف لكلمة "نَقْلْ"، لكن في أي من الحالين لا يمكننا أن نقول إن هناك تكافؤاً تاماً بما أن كل وحدة تحتوي على مجموعة من المعاني الضمنية وتداعيات الأفكار التي لا يمكن تحويلها.

وبما أن التكافؤ التام (بمعنى الترادف أو التشابه) لا يمكن أن يحدث في أي من أنواع ياكوبسون، فهو يصرح بأن الفن الشعري برمته غير قابل للترجمة تقنياً:

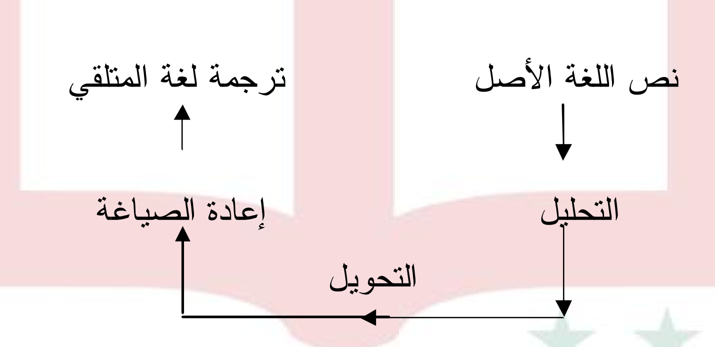
> إن النقل الإبداعي هو الممكن فقط: وهو إما أن يكون استبدالاً ضمن اللغة الواحدة - من شكل شعري إلى آخر- أو تحويلاً بين لغتين، من لغة إلى أخرى، أو أخيراً نقلاً بين نصوص سيميائية، من نظام إشاري إلى آخر، ولنقل مثلا من فن لفظي إلى الموسيقى أو الرقص أو السينما أو الرسم.

ما يقوله ياكوبسون هنا يتبناه أيضاً المنظّر الفرنسي جورج مونين الذي يفهم الترجمة بوصفها سلسلة من العمليات تكون نقطة بدايتها ونتيجتها النهائية هي دلالات لها وظيفتها في ثقافة ما.(٤) لذا، إن ترجمنا على سبيل المثال الكلمة الإنكليزية pastry (معجنات) إلى الإيطالية دون أن نأخذ دلالاتها بعين الاعتبار فلن تكون تلك الترجمة قادرة على تأدية دورها بإعطاء المعنى في الجملة، حتى ولو كان هناك مكافئ في القاموس. فكلمة pasta ترتبط بمجال مختلف تماما. وعلى المترجم في هذه الحال أن يلجأ إلى مجموعة من الوحدات ليجد أقرب مكافئ. ويضرب ياكوبسون الكلمة الروسية syr مثالاً (وهي نوع من الطعام مُعَد من روائب مضغوطة مختمرة) والتي ترجمت على نحوٍ تقريبي إلى الإنكليزية على أنها جبنة بيضاء. وفي هذه الحال يزعم

ياكوبسون أن الترجمة هي مجرد تفسير ملائم لوحدة ترميز غريبة وأن وجود مكافئ هو أمرٌ مستحيل.

فك الترميز وإعادة الترميز:

وهكذا يعمل المترجم على مقولات تتخطى المعايير اللغوية المحضة، وتجري بذلك عملية من فك الترميز وإعادة الترميز. ويوضح نموذج يوجين نايدا عن عملية الترجمة المراحل[٥] التي تتطلبها هذه العملية:



ولنأخذ مسألة ترجمة 'نعم' و'مرحباً' (yes، hello) إلى الفرنسية والألمانية والإيطالية مثالاً على بعض التعقيدات التي تتضمنها الترجمة بين اللغات التي قد تبدو مصطلحات غير مثيرة للجدل. وستظهر هذه المهمة للوهلة الأولى سهلة ومباشرة بما أن هذه اللغات كلها لغات هندو- أوروبية وترتبط ببعضها ارتباطاً وثيقاً من الناحية اللغوية والنحوية، كما أن مصطلحات التحية والقبول شائعة في اللغات الثلاث. فكلمة 'yes' التي تعني (نعم) ؛ تعطينا القواميس القياسية الكلمات التالية:

في الفرنسية: oui, si

في الألمانية: ja

في الإيطالية: si

ومن الجلي أن وجود مصطلحين في الفرنسية يدل على استخدام غير موجود في اللغات الأخرى. وتُظهر استقصاءات أخرى أن 'si' تستخدم بالتحديد في حالات التناقض والمنافسة والخلاف في الرأي، في حين تستخدم 'oui' بعامة. لذا يجب على المترجم الإنكليزي أن يراعي هذه القاعدة عندما يترجم الكلمة الإنكليزية التي تبقى هي نفسها في كل النصوص.

يُثار سؤال آخر حين نأتي إلى استخدام حالة الإثبات في المحادثة. لا يمكننا دائماً أن نترجم 'yes' باستخدام الكلمات 'oui' أو 'ja' أو 'si' بمفردها، ذلك أن الفرنسية والألمانية والإيطالية غالباً ما تقوم بمضاعفة صيغ الإثبات بطريقة تخالف الإجراءات الإنكليزية القياسية أو إعادة ترديدها؛ (مثلاً si,si,si أو ja,ja الخ). وبهذا فإن ترجمة 'yes' إلى الإيطالية والألمانية بكلمة واحدة قد تبدو أحياناً ترجمة فظّة جداً، بينما يكون إعادة ترديد صيغ الإثبات في الإنكليزية غلواً لدرجة أنه غالبا ما يخلق تأثيراً ساخراً.

أما فيما يتعلق بترجمة كلمة مرحباً 'hello' فإن المشكلات تتعقد كثيراً، و'hello'هي الكلمة الإنكليزية الفصحى التي تستخدم في التحية الودودة حين يتقابل الناس. وتعطي القواميس:

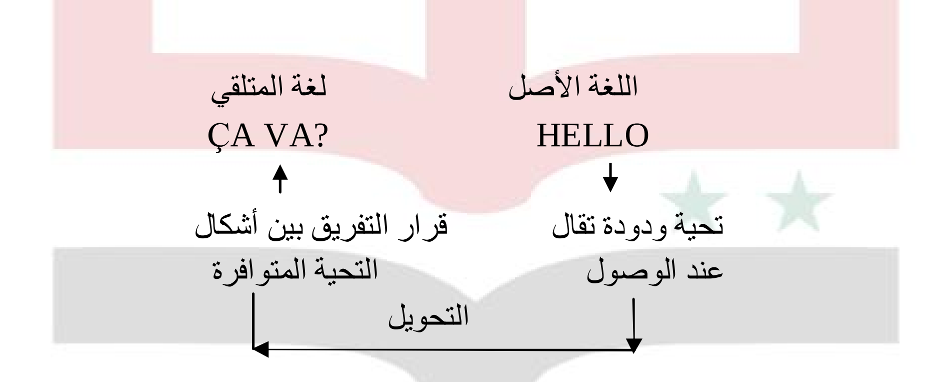
الفرنسية: ça va? ; hallo

الألمانية: wie geht's, hallo

الإيطالية: olà ; pronto, ciao

وفي حين أن الإنكليزية لا تفرق بين الكلمة التي يحيي بها الناس بعضهم عندما يلتقون وجهاً لوجه والكلمة التي يستخدمونها حين يجيبون على الهاتف، تفرق الفرنسية والألمانية والإيطالية بين هذين الموقفين. إن الكلمة الإيطالية 'pronto' يمكن أن تستخدم على أنها تحية فقط حين الرد على الهاتف، وكذلك الحال بالنسبة إلى الكلمة الألمانية 'hallo'. بالإضافة إلى أن الفرنسية والألمانية تستخدمان أسئلة إنشائية موجزة بوصفها شكلاً من أشكال

التحية، تستخدم الإنكليزية السؤال نفسه 'How are you' أو 'How do you do' (كيف حالك) فقط في مواقف أكثر رسمية. إن الكلمة الإيطالية ciao هي أكثر أشكال التحية شيوعاً في مختلف شرائح المجتمع الإيطالي، وتستخدم في حاليّ الوصول والرحيل على حد سواء كونها لفظة تحية مرتبطة بلحظة لقاء الأفراد بعضهم ببعض سواء أكانوا قادمين أم ذاهبين، وليست مرتبطة بسياق الوصول أو اللقاء الأول. لذا فإن على المترجم الذي تواجهه على سبيل المثال مسألة ترجمة 'hello' إلى الفرنسية أن يقوم في المقام الأول باستخراج المعنى الجوهري للمصطلح ومراحل هذه العملية، متبعاً في ذلك الرسم التخطيطي لنايدا والذي قد يبدو على النحو التالي:



ما حدث في أثناء عملية الترجمة هو أنه قد تم عزل "مفهوم التحية"، وأن استبدل بكلمة hello عبارة تحمل المفهوم نفسه. إن ياكوبسون سيصف هذا الأمر بأنه نقل بين لغات مختلفة، بينما سيطلق عليه لودسكانوف نقلاً سيميائياً:

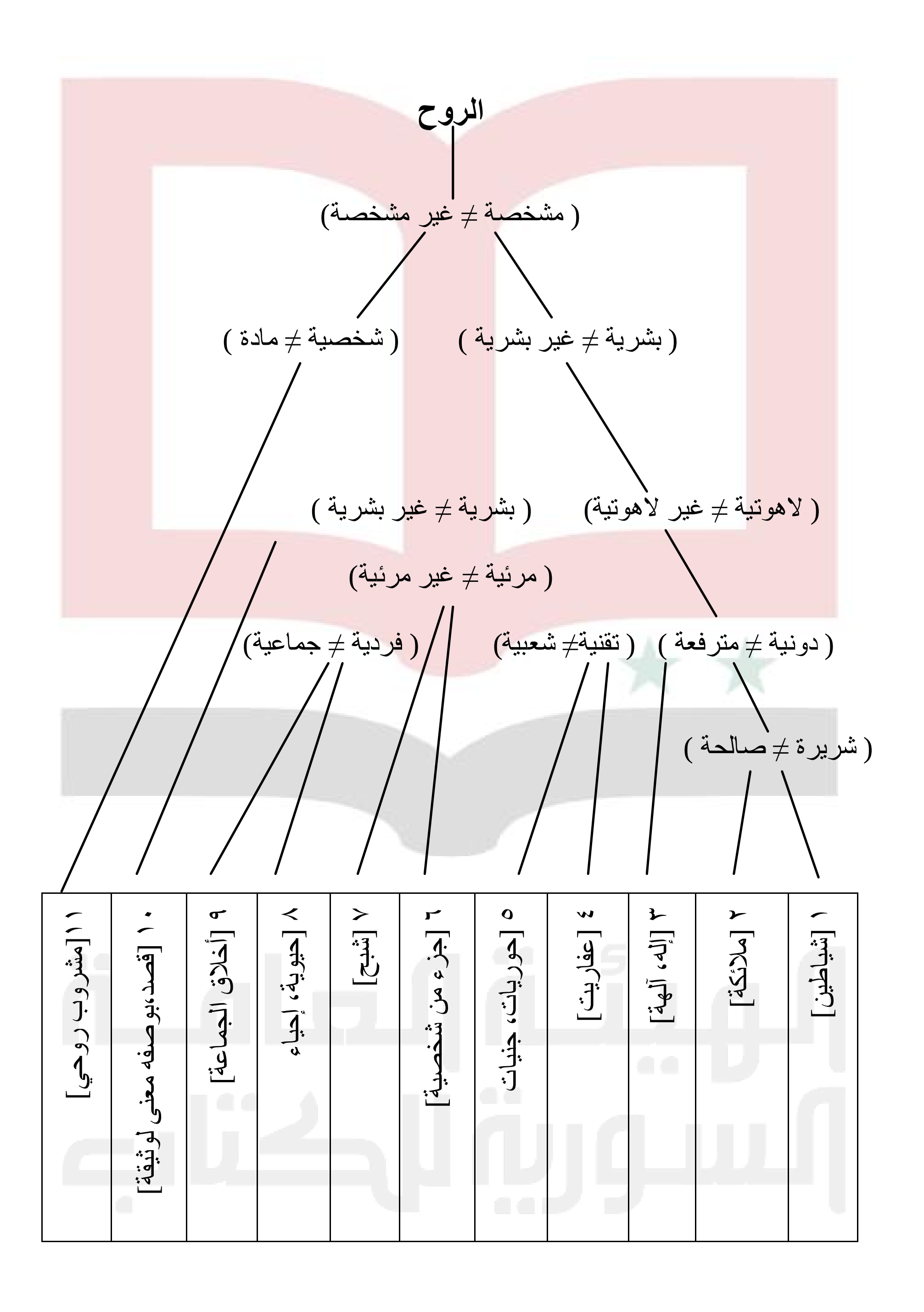
> إن التحويلات السيميائية هي استبدال للإشارات التي ترمّز رسالة ما بإشارات لرمز آخر، مع المحافظة (قدر الإمكان في مواجهة ضوابط ضياع المعنى) على المعلومات الثابتة المتعلقة بنظام الإشارات المعطى.(٦)

وفي حال كلمة 'yes' فإن المعلومة الثابتة هي صيغة الإثبات، بينما في كلمة 'hello' فالمعلومة الثابتة هي مفهوم التحية. لكن على المترجم في الوقت نفسه أن يأخذ معايير أخرى في الاعتبار، ولنأخذ على سبيل المثال وجود قاعدة oui/si في الفرنسية، والوظيفة الأسلوبية في تكرر صيغ الإثبات، والسياق الاجتماعي للتحية- سواء أكانت هاتفية أو وجهاً لوجه، والموقع الطبقي ومكانة المتكلم، بالإضافة إلى الوزن الناجم عن الصيغ العامية للتحية في مجتمعات مختلفة. وتدخل كل هذه العوامل بالترجمة وحتى ترجمة الكلمة الواضحة البسيطة.

وتتسع مسألة التحويل السيميائي حين ننظر في ترجمة الاسم البسيط مثل كلمة 'زبدة' بالإنكليزية 'butter'. فتبعاً لسوسير، إن العلاقة البنيوية بين المدلول أو مفهوم الزبدة والدال أو الصورة الصوتية لكلمة زبدة هي ما يؤلف الإشارة اللغوية 'زبدة' [٧]. وحيث إننا نفهم اللغة بوصفها نظام علاقات تعتمد كل علاقة منها على الأخرى، يتبع ذلك مسألة أن كلمة 'زبدة' تعمل في الإنكليزية بوصفها اسماً في علاقة بنيوية محددة. لكن سوسير يفرّق أيضاً بين العلاقات السياقية بين المعاني (أو الأفقية) والتي تكون بين الكلمة والكلمات التي تحيط بها في الجملة، والعلاقات الترافقية (أو العمودية) للكلمة مع البناء اللغوي ككل. بالإضافة إلى وجود نوع آخر من العلاقات الترافقية في نظام النمذجة الثانوي، وعلى المترجم أن يراعي الخطوط الترافقية الأساسية والثانوية معا كما يفعل المتخصص في تقنيات الدعاية. إذ إن كلمة زبدة (butter) في الإنكليزية البريطانية ترافقها مجموعة من الأفكار أو المفاهيم، كأن تكون صحية ونقية وذات جودة عالية (بالمقارنة مع السمن، إذ إن السمن كان يُعد زبدة من الدرجة الثانية على الرغم من أنه يتم تسويقه حالياً على أنه منتج عملي أيضاً لأنه لا يتجمد بالتبريد).

وإذا أردنا أن نترجم كلمة butter إلى الإيطالية فهناك بديل مباشر يقابلها: butter burro. كلا الكلمتين تصفان ذلك المنتج المصنوع من الحليب والذي يسوَّق على شكل ألواح قِشدية ملونة من الدهون الصالحة للأكل والاستخدام البشري. ومع ذلك، لا يمكننا عدُّ burro وbutter تمثلان المفهوم نفسه كلاً في سياقه الثقافي المستقل. فمادة burro في إيطاليا هي عادة فاتحة اللون وغير مملحة، وتستخدم للطبخ على نحو أساسي ولا ترافقها توصيفات عن الجودة العالية، بينما butter في بريطانيا هي غالباً ذات لون أصفر زاهٍ ومملحة، ويمكن دهنها على الخبز، أما استخدامها في الطبخ فقليل. وبسبب الجودة العالية للزبدة (butter) فإن استخدام عبارة خبز وزبدة (bread and) butter أمر دارج حتى ولو كان المُنتج المستخدم في الواقع هو السمن[٨]. إذاً هناك فرق بين الأشياء المشار إليها بكلمتي butter و burro وبين وظيفة تلك المواد وقيمتها في سياقها الثقافي. إن مشكلة التكافؤ هنا تتعلق باستخدام المادة وإدراك طبيعتها في سياق ما. فترجمة butter بـــ burro قد تكون مناسبة تماماً من جهة، لكنها أيضاً تذكرنا بصحة ادعاء سابير أن كل لغة تمثل واقعاً مستقلاً.

فكلمة butter تصف منتجاً معروفاً ومحدداً، لكن المشكلة تكبر في حال وجود كلمة لها مجال أوسع من المعاني في اللغة الأصل. إن رسم نايدا التخطيطي عن بناء معنى كلمة 'روح' (spirit) توضح مجموعة أكثر تعقيداً من علاقات المعاني.[٩]


الروح
(مشخصة ≠ غير مشخصة)
(بشرية ≠ غير بشرية)
(شخصية ≠ مادة)
(لاهوتية ≠ غير لاهوتية)
(بشرية ≠ غير بشرية)
(مرئية ≠ غير مرئية)
(دونية ≠ مترفعة)
(تقنية≠ شعبية)
(فردية ≠ جماعية)
(شريرة ≠ صالحة)
١ [شياطين]
٢ [ملائكة]
٣ [إله، آلهة]
٤ [عفاريت]
٥ [حوريات، جنيات
٦ [جزء من شخصية]
٧ [شبح]
٨ [حيوية، إحياء
٩ [أخلاق الجماعة]
١٠ [قصد،بوصفه معنى لوثيقة]
١١ [مشروب روحي]

وحيثما توجد مجموعة غنية كهذه من علاقات المعاني كما في هذه الحال، يمكن استخدام الكلمة في التورية والتلاعب بالكلمات، وينتج لدينا نوع من الدعابة عن طريق خلط المعاني المتعددة أو مزجها (مثل النكات عن الكاهن الثمل الذي كان يتواصل مع 'الروح القدس'holy spirit، الخ). إذاً على المترجم أن ينتبه إلى الاستخدام المحدد لكلمة روح (spirit) في الجملة نفسها، وفي العلاقة البنيوية للجملة مع جمل أخرى وفي كل السياقات الثقافية والنصية للجملة. فعلى سبيل المثال في جملة:

The spirit of the dead child rose from the grave = صعدت روح الطفل الميت من القبر،

تشير كلمة 'روح' إلى النوع[٧] دون غيره من تصنيفات نايدا، بينما في جملة:

The spirit of the house lived on = روح المنزل لا تزال تسكنه

قد تشير إلى النوع[٥] أو[٧]، أو لو استخدمت الكلمة مجازياً إلى النوع[٦] أو[٨]، وحينها يمكننا تحديد المعنى فقط من خلال السياق.

ويعرّف فيرث المعنى بأنه" مجموعة من أنواع متعددة من العلاقات بين المصطلحات المكونة في سياق موقف ما"،[١٠] ويذكر كمثال الجملة الإنكليزية 'Say when ' (قل متى؟) إذ تقصد الكلمات ما تفعله. إن ما يشغلنا عند ترجمة تلك الفقرة هو وظيفتها لا الكلمات في حد ذاتها، كما تتطلب عملية الترجمة اتخاذ قرار بالاستبدال والاستعاضة عن العناصر اللغوية في اللغة الهدف. وبما أن الفقرة هي كما يشير فيرث مرتبطة مباشرة بالنماذج السلوكية الاجتماعية الإنكليزية، فإن نقل المترجم لهذه الفقرة إلى الفرنسية أو الألمانية يجب أن يواجه مشكلة عدم وجود تقليد مشابه في ثقافة أي من اللغتين الهدف. وعلى نحو مماثل، يواجه المترجم الإنكليزي المشكلة نفسها عند ترجمة العبارة الفرنسية Bon appetit (شهية طيبة)، لأن هذه اللفظة متعلقة – كما

ذكرنا سابقاً – بالموقف الذي تستخدم فيه. ولنضرب مثالاً عن التعقيدات الموجودة هنا، دعونا نأخذ موقفاً دراميا افتراضياً تصبح فيه العبارة Bon appetit ذات دلالة بصورة حاسمة:

A family group have been quarrelling bitterly, the unity of the family has collapsed, unforgivable things have been said. But the celebratory dinner to which they have all come is about to be served, and the family sit at the table in silence ready to eat. The plates are filled, everyone sits waiting, the father breaks the silence to wish them all 'Bon appetit' and the meal begins.

كانت هناك مجموعة عائلية تتشاجر بمرارة. انهارت وحدة العائلة، وقيلت أشياء لا يمكن التغاضي عنها. لكن العشاء الاحتفالي الذي أتى إليه الجميع كان على وشك أن يقدم. ويجلس أفراد العائلة حول الطاولة في صمت مستعدين للأكل. تملأ الأطباق، وينتظر كل فرد، يكسر الأب الصمت متمنياً للجميع شهية طيبة (Bon appétit) وتبدأ الوليمة.

لم يتم تحديد إذا كانت الجملة قد استخدمت بصورة آلية كجزء من الطقوس اليومية، أو أنها استخدِمت بطريقة ساخرة أو حزينة أو حتى قاسية. فعلى خشبة المسرح، يَخلُص الممثل والمخرج إلى رأي عن كيفية تفسير الجملة بناء على فهم الشخصيات والمعنى الكلي للجملة ولبنية المسرحية. وسيُنقل التفسير عن طريق تغيير طبقات الصوت. ولكن مهما كان التفسير، ستبقى هناك دلالة اللفظة البسيطة المختزلة في موقف بالغ التوتر.

على المترجم أن يضع في حسبانه مسألة التفسير، بالإضافة إلى مشكلة اختيار جملة في اللغة الهدف يكون لها معنى مشابه تقريباً. يستحيل أن تكون هناك ترجمات مطابقة؛ فعبارة 'شهية طيبة'(Good appetite) لا يكون لها

معنى في الإنكليزية إذا استخدمت خارج سياق الجملة. وفي الاستخدام العام لا توجد أية جملة إنكليزية تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها الجملة الفرنسية. لكن هنالك على كل حال سلسلة من الجمل التي يمكن استخدامها في مواقف كهذه – في العامية يقولون Dig in أو tuck in (بمعنى ابدؤوا بالأكل)، أو Do start وهي جملة أكثر رسمية، أو ربما يستعملون عبارة الرجاء المتعارف عليها 'آمل أن يعجبكم' (I hope you like it)، أو آمل أن يكون طيب المذاق (I hope it's alright). وعلى المترجم حين يقرر ماذا سيستخدم في الإنكليزية ما يلي:

١- أن يتقبل عدم قابلية عبارة اللغة الأصل للترجمة في اللغة الهدف وذلك على المستوى اللغوي.

٢- أن يتقبل الحاجة إلى وجود عرف ثقافي مشابه في اللغة الهدف.

٣- أن يراعي مجال العبارات المتوافرة في اللغة الهدف، واضعاً في حسبانه مظهر الطبقة، والمكانة، والعمر، وجنس المتكلم وعلاقته بالمستمع بالإضافة إلى السياق الذي يلتقيان فيه في اللغة الأصل.

٤- أن يراعي دلالة الفقرة في سياقها المحدد – أي لحظة التوتر العالي في النص المسرحي.

٥- أن يستبدل الجوهر الثابت لعبارة اللغة الأصل في نظاميها المرجعيين (النظام الخاص بالنص ونظام الثقافة التي خرج منها النص) بآخر في اللغة الهدف.

أكد ليفي، الباحث التشيكي الكبير في الترجمة، أن أي اختصار أو حذف للتعابير التي يصعب ترجمتها يُعدّ عملاً لا أخلاقياً. ورأى أن المترجم مسؤول عن إيجاد حل للمشكلات العويصة جداً. وصرح بأنه يجب تبني الرأي الوظيفي ليس بالنظر إلى الأسلوب والشكل فحسب بل وللمعنى أيضاً. إن الحجم الكبير من الدراسات التي أجريت على ترجمة الكتاب المقدس وتوثيق الطرق التي يحاول فيها كل مترجم للكتاب المقدس أن يحل المشكلات

التي تواجهه من خلال حلول ذكية هو بالتحديد مصدر غني بالأمثلة عن التحويل السيميائي.

في ترجمة Bon appetit (شهية طيبة) في النص المسرحي المذكور أعلاه، كان المترجم قادراً على استنباط مجموعة من المعايير من النص ليقرر أياً منها قد يكون الترجمة المناسبة في اللغة الهدف، لكن من الواضح أن الفقرة في اللغة الهدف ستتغير لأنها وضعت في سياق مختلف. ويكون التركيز في الترجمة دائما على القارئ أو المستمع، وعلى المترجم أن يتناول نص اللغة الأصل بطريقة تجعل نسخة اللغة الهدف مطابقة لنسخة اللغة الأصل. وقد تختلف طبيعة ذلك التطابق إلى حد كبير (انظر الفصل الثالث) لكن المبدأ يبقى ثابتاً. لذا فإن رأي ألبريخت نوبيرت أن قصيدة شكسبير (المؤلفة من ١٤ بيتاً) 'هل أشبّهك بأيام الصيف؟' لا يمكن ترجمتها من ناحية المعنى إلى لغة يكون فيها الصيف غير محبب، هو رأي صحيح تماماً، كما هي الحال بالنسبة إلى عدم إمكانية ترجمة مفهوم الإله الأب إلى لغة يكون فيها الإله أنثى. إن محاولة فرض نظام قيمي للّغة الأصل على اللغة الهدف هو أرضية خطرة، ويجب على المترجم ألا تغريه المدرسة التي تدعي تحديد النوايا الأصلية لمؤلف ما على أساس نص يعتمد على محتواه الذاتي، فالمترجم لا يمكن أن يكون مؤلف نص اللغة الأصل لكن يمكنه أن يكون مؤلفاً لنص اللغة الهدف، لذلك يترتب عليه مسؤولية أخلاقية واضحة تجاه القرّاء في اللغة الهدف.

مشكلات التكافؤ:

تأخذنا ترجمة المصطلحات إلى مرحلة أبعد في دراسة قضية المعنى والترجمة، ذلك لأن المصطلحات – كالتوريات – متعلقة بالثقافة. إن العبارة الاصطلاحية الإيطالية menare il can per l'aia تعطينا مثالاً جيداً على نوع التحول الذي يحدث في عملية الترجمة.[١١]

وبالترجمة الحرفية، فإن جملة:

Giovanni sta menando il can per l'aia

تصبح:

John is leading his dog around the threshing floor (جون يقود كلبه حول البيدر)

إن الصورة التي تستحضرها هذه الجملة هي صورة مروعة نوعاً ما، وستبدو الجملة غامضة ولا تملك معنى فعلياً إذا لم يشر النص بالتحديد إلى موقع كهذا. إن العبارة الاصطلاحية الإنكليزية التي تلائم تقريباً العبارة الاصطلاحية الإيطالية هي to beat about the bush (يدور حول الموضوع) وهي عبارة غامضة أيضاً ما لم تستخدم اصطلاحياً، وبهذا تصبح الجملة المترجمة بشكل صحيح كالتالي:

جون يدور حول الموضوع = John is beating about the bush.

ولكلا الجملتين الإنكليزية والإيطالية تعابير اصطلاحية متطابقة تنقل فكرة المراوغة. كما يُستعاض في عملية الترجمة بين اللغات عن مصطلح ما بآخر. لا تتم تلك الاستعاضة على أساس الصورة المشابهة أو المطابقة التي تحتويها الجملة، بل على وظيفة المصطلح. وتستبدل جملة اللغة الأصل بأخرى في اللغة الهدف تفيد الغاية ذاتها في ثقافة اللغة الهدف، وتتضمن العملية هنا استبدال إشارة اللغة الأصل بإشارة اللغة الهدف. إن ملاحظات داغوت عن مشكلات ترجمة المجاز هي ملاحظات مهمة حين يتم تطبيقها أيضاً على مشكلة التعامل مع المصطلحات:

> بما أن المجاز في اللغة الأصل هو - بالتعريف - قطعة جديدة من الأداء، أي جِدَة دلالية، قد لا يكون له مكافئ في اللغة الهدف. فما هو فريد لا يمكن أن يكون له نظير. وهنا تكون مهارة معرفة لغتين عند المترجم - 'le sens' ، كما عبر عنها مالارميه

- 'de ce qui est dans la langue et de ce qui n'en est pas'

مساعدة له بالمعنى السلبي للكلمة، أي بإخباره أنه لا يمكن إيجاد 'مكافئ' في هذه الحال بل يجب ابتداعه. والسؤال الحاسم الذي يبرز هنا هو إذا كان من الممكن ترجمة تشبيه ما بذاته، أو إذا كان من الممكن إعادة تقديمه فقط بطريقة ما.[١٢]

لكن تفريق داغوت بين 'الترجمة' و'إعادة التقديم' – كما فرق كاتفورد بين الترجمة 'الحرفية' والترجمة 'الحرة'[١٣] – لا يضع في الحسبان وجهة النظر التي ترى أن الترجمة تشبه التحويل السيميائي. ويميز بوبوفيك في تعريفه التكافؤ في الترجمة أربعة أنواع:

١- التكافؤ اللغوي: إذ يكون هناك تجانس على المستوى اللغوي في كلا النصين الأصل والهدف، أي ترجمةُ كلمةٍ مقابل كلمة.

٢- التكافؤ الترافقي (العمودي): إذ يكون هناك تكافؤ لعناصر محور ترافقي معبّر، أي عناصر القواعد. ويرى بوبوفيك أن هذا النوع أعلى من التكافؤ اللغوي.

٣- التكافؤ الأسلوبي (الترجمي): إذ يكون هناك مقابل وظيفي للعناصر في النص الأصل والترجمة، يهدف إلى هوية معبرة مع معنى مطابق ثابت.

٤- التكافؤ (السياقي) النصي: إذ يكون هناك مكافئ للصياغة السياقية بين معاني النص، أي أنه مكافئ للشكل والتكوين.[١٤]

لذلك تتطلب مسألة ترجمة العبارة الاصطلاحية الإيطالية تحديد التكافؤ الأسلوبي والذي ينجم عنه الاستعاضة عن العبارة الاصطلاحية في اللغة الأصل بآخرى لها وظيفة مكافئة في اللغة الهدف.

وتتطلب الترجمة شيئاً أكثر من استبدال مفردات وعناصر قواعدية بين اللغات. وكما رأينا في ترجمة العبارات الاصطلاحية والمجازات، فقد تتطلب

العملية نبذ العناصر اللغوية الأساسية من نص اللغة الهدف كي نحقق هدف بوبوفيك بالحصول على 'هوية معبرة' بين نصي اللغة الأصل واللغة الهدف. لكن حين يبتعد المترجم عن التكافؤ اللغوي القريب، تبدأ مشكلات تحديد الطبيعة الدقيقة لمستوى التكافؤ المنشود بالبروز.

ويميز ألبريخت نوبيرت، غير المتوافر للقراء الإنكليز لسوء الحظ، بين دراسة الترجمة بوصفها عملية وبوصفها منتَجاً. ويشرح بصورة مباشرة أن 'الرابط المفقود' بين كلا العنصرين في نظرية كاملة عن الترجمة يظهر ليكون نظرية علاقات التكافؤ التي يمكن فهمها من أجل النموذج الحركي والساكن.[١٥] إن مشكلة التكافؤ – وهي كلمة استخدمت وأسيء استخدامها كثيراً في 'دراسات الترجمة' – هي ذات أهمية أساسية. ومع أنّ نوبيرت مصيباً حين أكد الحاجة إلى نظرية عن علاقات التكافؤ، فإن ريموند فان دين برويك مصيب أيضاً حين يتحدى الاستخدام المفرط لتلك الكلمة في كتاب 'دراسات الترجمة' ويزعم أن التعريف الدقيق للتكافؤ في الرياضيات هو عائق حقيقي أمام استخدامه في نظرية الترجمة.

ويميز يوجين نايدا بين نوعين من التكافؤ: شكلي وحركي. ويركز التكافؤ الشكلي 'على الرسالة نفسها في الشكل والمضمون. وفي ترجمة كهذه يهتم المرء بتطابقات مثل تطابق الشعر مع الشعر، والجملة مع الجملة، والمفهوم مع المفهوم'. ويسمي نايدا هذا النوع من الترجمة 'بالترجمة الشرحية'، والتي تهدف إلى تمكين القارئ من فهم النص الأصل قدر الإمكان. أما التكافؤ الحركي فهو مبني على مبدأ 'التأثير المتكافئ'. أي أن العلاقة بين المتلقين والرسالة يجب أن تكون مشابهة للعلاقة بين المتلقي الأصل والرسالة في اللغة الأصل. ويستشهد بترجمة جي. ب. فيليبس لـ 'الرومان ١٦:١٦' كمثال على هذا النوع من التكافؤ، إذ تُترجم فكرة 'التحية بقبلة مقدسة' بـ 'تبادل المصافحة مع الجميع بحرارة'. ومع هذا المثال الذي يبدو قطعة من ترجمة قاصرة وذات ذوق رديء، يبدو ضعف الأنواع التي عرّفها نايدا

بصورة واسعة جليّا. إن مبدأ 'التأثير المتكافئ' الذي يتمتع بشعبية كبيرة في ثقافات معينة وفي مراحل زمنية معينة يضعنا في حال تأمل وقد يقودنا أحياناً إلى نتائج شديدة الغموض. لذا فإن القرار المدروس لـــ إي. ف. رِيو بترجمة أعمال هوميروس إلى النثر الإنكليزي، لأن أهمية الشكل الملحمي في اليونان القديمة يمكن عدُّه مقابلاً لأهمية النثر في أوروبا الحدثية، هو حالة من المقابل الحركي الذي ينطبق على الخصائص الشكلية لنص التي تبين أن تصنيفات نايدا يمكن في الواقع أن تتعارض مع بعضها بعض.

إنها لحقيقة ثابتة في 'دراسات الترجمة' أنه إذا تناولتْ مجموعة من المترجمين القصيدة نفسها فإنهم سيقدمون مجموعة من الترجمات المختلفة. مع ذلك سنجد في مكان ما من مجموعة النسخ تلك ما يدعوه بوبوفيك 'الجوهر الثابت' في القصيدة الأصل. ويزعم بأن هذا الجوهر الثابت تمثله عناصر معنوية ثابتة وأساسية ومستمرة في النص، والتي من الممكن إثبات وجودها عن طريق التكثيف المعنوي التجريبي. إن التحولات، أو المتغيرات، هي تلك التغييرات التي لا تعدّل جوهر المعنى بل تؤثر في الشكل التعبيري. باختصار يمكننا أن نعرف الثوابت بأنها ما يتوافر عموماً بين كل الترجمات المتوافرة لعمل ما. إذاً، الثوابت هي جزء من العلاقة الحركية، ويجب ألا نخلط بينها وبين الجدالات التأملية حول 'طبيعة' أو 'روحه' أو 'نفسه' النص، بمعنى آخر الميزة التي لا يمكن تعريفها والتي يُفترض أن من النادر أن يحيط بها المترجمون.

وفي محاولة لحل مشكلة التكافؤ في الترجمة، يسلّم نوبيرت بأنه يجب عدُّ التكافؤ في الترجمة صنفاً سيميائياً انطلاقاً من وجهة النظر التي تدور حول نظرية النصوص، ويشكل هذا الصنف عنصراً نحوياً ودلالياً وعملياً، تبعاً لتصنيفات بيرس[١٦]. وترتب هذه العناصر على شكل علاقة هرمية حيث تكون الأولوية للمكافئ الدلالي متقدما على المكافئ النحوي، ويكيف المكافئ العملي العنصرين الآخرين ويعدلهما. ويَنتج المكافئ إجمالاً من العلاقة بين الإشارات

ذاتها، والعلاقة بين الإشارات وما تمثله تلك الإشارات، بالإضافة إلى العلاقة بين الإشارات وما تمثله وأولئك الذين يستخدمونها. فعلى سبيل المثال يمكننا أن نترجم القيمة الصادمة للتعابير الإيطالية أو الإسبانية المكفرة ترجمة عملية في الإنكليزية عن طريق الاستعاضة عن تلك التعابير بمعان جنسية خفية لتعطي تأثيراً صادماً مشابهاً، مثلاً porca Madonna ← fucking *hel* (الجحيم اللعين)[١٧]. وعلى نحو مماثل فإن التفاعل بين هذه العناصر الثلاثة مجتمعة تحدد عملية الاختيار في اللغة الهدف مثل حالة كتابة الرسائل. إن المعايير التي تحكم كتابة الرسائل تختلف بشكل ملحوظ من لغة إلى أخرى ومن حقبة إلى أخرى، حتى داخل أوروبا. لذا فإن امرأة تكتب إلى صديق في عام ١٨١٢ لا تختم رسالتها بعبارة 'مع الحب' أو 'مع الأخوة' كما قد تفعل المرأة الإنكليزية المعاصرة، ليس أكثر مما قد تفعله إيطالية تختم رسائلها دون سلسلة من التحيات المعتادة إلى مستلم الرسالة وأقاربه. في كلتا الحالين يعيد المترجم حل صيغة كتابة الرسالة وبذاءتها ويحاول ترميزها من جديد عملياً.

إن مسألة تحديد المكافئ تتم متابعتها على مسارين من التطور في دراسات الترجمة. وبالاستناد إلى المنطق نوعا ما، يؤكد المسار الأول المشكلات الخاصة بالمعنى ونقل محتوى المعاني من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف. أما المسار الثاني، فإنه يبحث في مسألة التكافؤ في النصوص الأدبية، وعليه فإن عمل الشكلانيين الروس ولغويي مدرسة براغ بالإضافة إلى التطورات الحديثة في تحليل الخطاب ذلك كله أدى إلى توسيع مشكلة المكافئ في تطبيقها على ترجمة نصوص كهذه. فعلى سبيل المثال، يشعر جيمز هولمز بأن استخدام مصطلح 'مكافئ' أمر غير صحيح حيث إن السعي إلى الشيء المشابه هو أمر صعب. بينما يناقش دوريزين بأن مترجم النص الأدبي لا يهتم بإيجاد مكافئ من لغة طبيعية بل بإيجاد مكافئ ذي إجراءات فنية، ولا يمكن دراسة هذه الإجراءات بمعزل عن النص، بل يجب أن توضع ضمن سياق ثقافي زمني حيث يتم استخدامها.

دعونا نأخذ مثالاً إعلانين في الملحقات الملونة في جريدة بريتش صندي (British Sunday). يتحدث أحد هذين الإعلانين عن الويسكي الاسكتلندي والآخر عن شراب المارتيني. ويسوّق كل منتج منهما بناء على المذاق الخاص به. إن سوق الويسكي، الذي يعد أقدم عراقة من سوق المارتيني، يتم التزود منه بالإعلان، وذلك بالتركيز على نوعية المنتج، وعلى الخبرة الذوقية للمشتري، وعلى الوضع الاجتماعي الذي يمنحه هذا المنتج. كما يسلّط الضوء على عملية التقطير من جهة طبيعتها وجودتها العالية، وعلى نقاء الماء الأسكتلندي، وعلى طول المدة الزمنية التي ينضج فيها المشروب. يتألف الإعلان من نص مكتوب وصورة للمنتج. أما بالنسبة إلى المارتيني فإنه يسوّق ليُرضي ذوق فئة اجتماعية مختلفة، الفئة التي عليها أن يجذبها المنتج الذي ظهر حديثاً نسبياً. وعلى ضوء ذلك يسوّق المارتيني بناء على نظرة أكثر شباباً، ولا يركز كثيراً على مسألة جودة المنتج، إنما يتم التركيز على النمط الحديث الذي سيظهره المنتج. وتُظهر الصورة المرافقة للنص القصير أشخاصاً 'جميلي المظهر' وهم يشربون المارتيني، وشخصيات من المجتمع العصري العالمي التي تكثر من الرحلات عادة وتسكن عالم الخيال إذ يُفترض أن يكون كل شخص غنياً ومشهوراً. وأصبح هذان النوعان من الإعلانات نمطيين جداً في الثقافة البريطانية لدرجة أنه يتم غالبا السخرية منهما فوراً وبشكل ملحوظ.

في الإعلان عن المنتجين ذاتيهما في مجلة أسبوعية إيطالية هناك أيضاً مجموعة مزدوجة من الصور، تؤكد إحداهما موضوع النقاء والجودة والحالة الاجتماعية، بينما تؤكد الأخرى الجاذبية والإثارة والحياة العصرية والشباب. لكن ولأن المارتيني منتج قديم والويسكي منتج جديد نسبياً في السوق الشعبي، فإن الصور المعروضة مع المنتجات تعاكس تماماً الصور البريطانية. استخدمت الأساليب نفسها في الإعلان عن هذين المنتجين في مجتمعين اثنين لكن التطبيق يختلف. قد يكون لكلا المنتجين المواصفات نفسها

في كل من المجتمعين، لكن لكل واحد منهما قيمة مختلفة. ومن هنا، من الممكن أن يُعرَّف السكوتش في السياق الإنكليزي على أنه المارتيني المكافئ له في السياق الإيطالي، والعكس صحيح، بما أنهما يقدَّمان من خلال الإعلان على أنهما متساويان من ناحية الوظيفة الاجتماعية.

إن رأي موكاروفسكي بأن للنص الأدبي صفتي الاستقلال الذاتي والتواصلية هو رأي يتابعه لوتمان الذي يرى أن النص صريح (أي أنه مشروح بإشارات محددة)، ومحدد (إذ يبدأ وينتهي من نقطة معينة)، وله بنية تأتي نتيجة للتنظيم الداخلي له. إن إشارات النص لها علاقة عكسية مع الإشارات والبنى خارج النص. وبناء عليه،على المترجم أن يضع في حسبانه جانبي التواصلية والاستقلالية الذاتية للنص، وعلى أية نظرية تكافؤ مراعاة كلا العنصرين(١٩).

ولذلك يجب ألا يُنظر إلى التكافؤ في الترجمة على أنه بحث عن التماثل،إذ إنه لا يمكن أن يكون هناك تماثل حتى بين نسختين من النص نفسه في اللغة الهدف، فكيف سيكون ذلك بين النص الأصلي والنص المترجَم. تقدم أنواع بوبوفيك الأربعة نقطة بداية مفيدة، كما أن الأصناف السيميائية الثلاثة التي حددها لنوبيرت تدل على الاتجاه إلى طريقة ترى أن التكافؤ أمر متعلق بعملية جدلية بين الإشارات والبنى الداخلية والمحيطة بالنصين الأصل والهدف.

الربح والخسارة:

حين يتم قبول مبدأ عدم وجود تشابه بين لغتين يصبح من الممكن معالجة مسألة الربح والخسارة في عملية الترجمة. فهي مجدداً مؤشر على المكانة المتدنية للترجمة، فقد أُنفق كثير من الوقت في مناقشة ما تم نقصانه عند عملية النقل من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف متجاهلين في الوقت نفسه ما يمكن أن يزاد في النص المترجم، إذ يستطيع المترجم في بعض الأحيان أن يُغني أو يوضح النص الأصلي كنتيجة مباشرة لعملية الترجمة. علاوة على

ذلك، فإن ما يُرى غالباً على أنه 'ضائع' في سياق النص الأصلي يمكن أن يعوض عنه في سياق النص الهدف، كما هي الحال عند ترجمة وَيات وساري لقصائد بترارك (انظر، عصر النهضة، والصفحات الخمس الأخيرة من الشعر والترجمة).

يُعد يوجين نايدا مصدراً غنياً للمعلومات حول مشكلات النقص في الترجمة، وخاصة فيما يتعلق بالصعوبات التي تواجه المترجم في النص الأصل مصطلحات أو مفاهيم غير موجودة في اللغة الهدف. ويستشهد نايدا بحالة غوايكا، وهي لغة جنوب فنزويلا، إذ لا توجد هناك صعوبة كبيرة في إيجاد مصطلحات مُرضية مقابل كلمات إنكليزية مثل: (murder, stealing, lying...) جريمة، سرقة، كذب...الخ. لكن مصطلحات مثل: (good, bad, ugly and beautiful) جيد، سيئ، قبيح وجميل، فهي تغطي مساحة مختلفة جداً من المعنى. ويشير على سبيل المثال إلى أن غوايكا لا تتبع تصنيفاً ثنائياً لكلمتي جيد وسيئ، بل تصنيفاً ثلاثياً على النحو التالي:

١- جيد (Good) تشمل الطعام المحبب، وقتل الأعداء، ومضغ المواد المخدرة (الحشيش) باعتدال، وحرق الزوجة بالنار كي تتعلم الطاعة، وسرقة أي شخص لا ينتمي إلى الجماعة نفسها.

٢- تشمل كلمة سيئ (Bad) الفاكهة الفاسدة، وأي شيء فيه عيب، وقتل شخص من الجماعة نفسها، والسرقة من شخص ينتمي إلى العائلة الكبيرة، والكذب على أي كان.

٣- يشمل خرق المحظور (Violating taboo) سفاح المحارم، وأن يكون الشخص قريباً جداً من أم زوجته، وأن تأكل المرأة المتزوجة لحم التابير * قبل ولادة طفلها الأول، وكذلك أكل الولد للحيوانات القارضة.

(*) التابير: حيوان أمريكي استوائي يشبه الخنزير.

ولا حاجة للبحث عن أمثلة من هذا النوع من الاختلاف خارج أوروبا. فهناك عدد هائل من المصطلحات عن أنواع الثلج في اللغة الفنلندية، وكذلك في اللغة العربية عن سمات سلوك الجِمال، وفي اللغة الإنكليزية عن الضوء والماء، وكذلك عن أنواع الخبز في اللغة الفرنسية، وكل ذلك يقدم للمترجم مشكلة لا يمكن ترجمتها على صعيد واحد. فقد قام مترجمو الكتاب المقدس على سبيل المثال بتوثيق الصعوبات الإضافية الموجودة في سمة الثالوث المقدس أو الأهمية الاجتماعية للأقاصيص ذات المغزى الأخلاقي في ثقافات معينة. وبالإضافة إلى المشكلات المتعلقة بمفردات اللغة، وهناك طبعا لغات ليس فيها نظام أزمنة أو مفاهيم عن الوقت التي يمكن أن تطابق بشكل من الأشكال أنظمة اللغات الهندو-أوروبية. إن المقارنة التي قام بها وورف (والتي قد لا تكون موثوقة، لكن ذكرت على أنها مثال نظري) بين لغة زمنية (اللغة الإنكليزية) ولغة غير زمنية (لغة الهوبي*)، توضح هذا الجانب.

عدم القابلية للترجمة:

حين يواجه المترجم صعوبات كالتي ذكرناها تظهر له مسألة إمكانية ترجمة النص. يميز كاتفورد بين نوعين من عدم القابلية للترجمة، ما يسميهما بالنوع اللغوي والنوع الثقافي. فعلى الصعيد اللغوي تكون الترجمة غير ممكنة عندما لا يوجد بديل مفرداتي أو نحوي في اللغة الهدف يقابل الكلمات المعنية في اللغة الأصل. لذا كانت مثلاً الجملة الألمانية wieviel Uhr darf man Sie morgen wecken? Um أو الجملة الدانمركية Jeg fandt brevet جملتين من الصعب ترجمتهما من الناحية اللغوية لأن كلاً منهما تحوي تراكيب غير موجودة في اللغة الإنكليزية. ومع ذلك يمكن ترجمتهما وبشكل غير ملائم إلى اللغة الإنكليزية عند تطبيق قواعد الصياغة في اللغة الإنكليزية. وسيقوم المترجم وبلا تردد بترجمتهما على النحو التالي:

(*) الهوبي: لغة شعب الهوبي في جنوب أمريكا الشمالية.

What time would you like to be woken tomorrow? (متى تحب أن يكون إيقاظك غدا؟)، و I found the letter (وجدت الرسالة). هنا قام المترجم مباشرة بإعادة صياغة الكلمات الألمانية وترتيبها وتعديل موقع أداة التعريف الإيجابية في اللغة الدانمركية لتتناسب والقواعد الإنكليزية.

إن تصنيف كاتفورد لصعوبة الترجمة أو عدم القابلية للترجمة من الناحية اللغوية والتي عارضها بوبوڤيك يعد تصنيفاً بسيطاً، لكن تصنيفه الثاني أكثر إشكالاً. فهو يرى أن عدم إمكانية الترجمة من الناحية اللغوية تعود إلى الاختلاف بين اللغة الأصل واللغة الهدف، بينما تعود عدم إمكانية الترجمة من الناحية الثقافية إلى عدم وجود حالة وظيفية تتعلق بالموضوع المترجم في ثقافة اللغة الهدف مقابل نص اللغة الأصل. ويستشهد كاتفورد بالمثال المتعلق باختلاف المفاهيم حول كلمة حمام (bathroom) في سياقات اللغة الإنكليزية أو الفنلندية أو اليابانية حيث لا تتشابه المادة والفائدة منها. إلا أن كاتفورد يزعم أيضاً أن تعابير لغوية أكثر تجريداً كالكلمة الإنكليزية home (بيت) أو democracy (ديمقراطية) لا يمكن وصفها بأنها لا تُترجم. ويرى أن العبارة الإنكليزية I'm going home (أنا ذاهب إلى المنزل)، أو He's at home (هو في المنزل) يمكن أن يكون لها مكافئ في الترجمة بسهولة في معظم اللغات، في حين أن مصطلح الديمقراطية مصطلح عالمي.

يُعدّ كاتفورد محقاً من جهة، إذ يمكن ترجمة الجمل الإنكليزية إلى معظم اللغات الأوروبية كما يمكن استخدام مصطلح الديمقراطية على نطاق عالمي. لكنه لم ينجح، من جهة أخرى، في أن يأخذ في حسبانه عاملين أساسيين، ويبدو أن هذا يجسد مشكلة عدم القابلية للترجمة، والتي هي بالأساس طريقة قاصرة علناً. فإذا ما ترجمنا عبارة I'm going home بـــ Je vais chez moi فإن مضمون المعنى في جملة اللغة الأصل (وهي جملة توكيدية لنية الشخص في أن يذهب إلى مكان إقامته أو موطنه) تمت إعادة صياغته بتساهل. وإذا قال الجملة، على سبيل المثال، شخص أمريكي يقيم

مؤقتاً في لندن، فإنها قد تعني إما أنه يريد العودة إلى منزله الحالي وإما أن يريد العودة عبر المحيط الأطلسي، اعتماداً على السياق الذي تستخدم به الكلمة، وهذا تفريق يجب توضيحه في الفرنسية. علاوة على أن الكلمة الإنكليزية home (منزل أو وطن) - كما هي الحال بالنسبة للكلمة الفرنسية foyer – ترتبط بها مجموعة من المعاني التي لا تترجم بالعبارة الأكثر تحديداً chez moi. لذا يبدو أن كلمة Home تقدم تماماً سلسلة المشكلات نفسها الذي تقدمه كلمة bathroom (حمام) في اللغة الفنلندية أو اليابانية.

تثار العديد من التعقيدات لدى ترجمة كلمة ديموقراطية (democracy). ويشعر كاتفورد أن هذا المصطلح موجود على نطاق واسع في قاموس العديد من اللغات، وعلى الرغم من أنه قد يرتبط بمواقف سياسية مختلفة لكن السياق سيرشد القارئ ليختار السمات المناسبة التي تتعلق بالموقف. فالمشكلة هنا تكمن في أن القارئ سيكوّن فكرة حول المصطلح بناء على السياق الثقافي الخاص به أو بها، وسيطبق تلك النظرة الخاصة بحسب تلك الثقافة. ومن هنا فإن الفرق بين الصفة democratic (ديموقراطي) كما تظهر في العبارات الثلاث التالية هو شيء أساس بالنسبة إلى المفاهيم السياسية الثلاثة التي تختلف اختلافاً تاماً:

١- الحزب الديمقراطي الأمريكي (The American Democratic Party)

٢- الجمهورية الديمقراطية الألمانية (The German Democratic Republic)

٣- الجناح الديمقراطي لحزب المحافظين البريطاني (The democratic wing of the British Conservative Party).

لذا ومع أن المصطلح عالمي لكن استخدامه في سياقات مختلفة يُظهر أنه لم يعد هناك أية أرضية مشتركة يمكن أن نختار منها ملامح حالة ذات صلة بالموضوع (هذا إذا وُجدت تلك الأرضية بالأصل). وإذا رأينا أن الثقافة

حركية، فلا بد أن يكون مصطلح التركيبة الاجتماعية حركياً أيضاً. يشير لوتمان إلى أن الدراسة السيميائية للثقافة لا تدرس فقط الوظيفة الثقافية بوصفها نظاماً من الإشارات، بل تؤكد أن 'الارتباط الوثيق للثقافة بالإشارة والدلالة يشمل إحدى سماتها الأساسية المتعلقة بالرموز الكتابية.'[٢١] يبدأ كاتفورد من مقدمات منطقية مختلفة، ولأنه لم يتعمق كفاية في دراسته الطبيعة الحركية للغة والثقافة، فهو يلغي تصنيفه المتعلق بعدم قابلية الثقافة للترجمة. ومما سبق - وبما أن اللغة هي النظام الذي يشكل الثقافة - فلا بد في الواقع من اشتمال عدم قابلية الثقافة للترجمة في أية عملية للترجمة.

حلل داربيلنت وڤيني في كتابهما المفيد Stylistique comparée du français et de l'anglais (الأسلوبيات المقارنة في اللغة الإنكليزية والفرنسية)[٢٢] وبالتفصيل نقاط الاختلاف اللغوي بين اللغتين، تلك الاختلافات التي تشكل مجالات تكون فيها الترجمة مستحيلة. لكن مجدداً يحاول بوبوڤيك أن يعرّف عدم القابلية للترجمة من دون الفصل بين ما هو لغوي وما هو ثقافي. كما يميز أيضاً بين نوعين، ويعرّف الأول بأنه:

> حالة لا يمكن فيها للعناصر اللغوية للنص الأصل أن تُستبدل بها بشكل مناسب مصطلحات بنيوية أو خطية أو وظيفية أو معنوية ملحقة بفقدان المعنى الضمني أو المعنى الصريح (المعجمي).

أما النوع الثاني فيتجاوز اللغويات البحتة وهو:

> حالة لا تجد فيها العلاقة التي تفسر المعنى تعبيراً لغوياً ملائماً في الترجمة، ونقصد بالعلاقة تلك التي بين المادة الإبداعية وعبارتها اللغوية في النص الأصل.

ويمكن القول إن النوع الأول يوازي تصنيف كاتفورد عن صعوبة الترجمة اللغوية. بينما يندرج تحت النوع الثاني عبارات مثل شهية طيبة Bon appetit أو السلسلة الممتعة لتعابير يومية في اللغة الدانمركية للتعبير عن

الشكر. وتقدم القواعد الدانمركية التي وضعها بريدسدورف للقراء الإنكليز تفاصيل موسعة حول الاستخدام السياقي لتعابير كهذه، فشرح عبارة Take for mad مثلاً تبين أنه 'لا توجد عبارة تكافئ هذه العبارة في اللغة الإنكليزية يقولها الضيوف للمضيف أو المضيفة أو أفراد المنزل بعد وجبة الطعام'. وتُعد الكلمة الإيطالية tamponamento في جملة C'è stato un tamponamento مثالاً أكثر صعوبة بقليل.

وحيث إن اللغتين الإنكليزية والإيطالية متقاربتان إلى حدٍّ بعيد حين استخدام نماذج متقاربة في ترتيب الجمل مع الأخذ بعين الاعتبار العناصر المكونة وترتيب الكلمات، فإن الجملة تبدو قابلة للترجمة بشكل كامل. كما أن المستوى المفاهيمي قابل للترجمة أيضاً، حيث يتم نقل الحدث الذي وقع في زمن ماض إلى الزمن الحاضر. وتكمن الصعوبة في ترجمة الأسماء الإيطالية إذ إنها تظهر في اللغة الإنكليزية بوصفها جملاً اسمية. فيظهر النص الهدف الذي يسمح باختلاف بين النحوين الإنكليزي والإيطالي كما يلي:

There has been/there was a slight accident (involving avehicle)

هناك/كان هناك حادث بسيط (فيه مركبة).

وبسبب الاختلاف في استعمال الأزمنة، قد تأخذ الجملة في اللغة الهدف أحد شكلين يعتمدان على سياق الجملة، وبسبب طول الجملة الاسمية يمكن اختصارها أيضاً، حيث يمكن أن تحدد طبيعة الحادث خارج الجملة من قبل المتلقي. لكن عندما ننظر إلى دلالة الكلمة الإيطالية tamponamento وجهاً لوجه مع المجتمع الإيطالي ككل، فإن هذه الكلمة لا يمكن فهمها بشكل تام دون معرفة العادات الإيطالية المتعلقة بقيادة السيارات، وعدد المرات التي تقع فيها مثل هذه الحوادث البسيطة، وعلاقة هذه 'الحوادث البسيطة' ببعضها عند وقوعها. وباختصار، تُعد كلمة tamponamento رمزاً يتعلق بالثقافة أو بمعنى السياق، والذي لا يمكن ترجمته حتى بعبارة تفسيرية. فالعلاقة بين المادة الإبداعية وتعبيرها اللغوي لا يمكن استبدالها بشكل ملائم في الترجمة.

يبين النوع الثاني لبوبوڤيك، والذي يشبه التصنيف الثاني عند كاتفورد، الصعوبات في وصف حدود القابلية للترجمة وتحديدها. وبينما يبدأ كاتفورد من صلب علم اللغة، يبدأ بوبوڤيك من نقطة تتضمن نظرية عن التواصل الأدبي. يشعر بوغوسلاف لاويندوسكي – في مقالة يحاول فيها تلخيص حالة دراسات الترجمة والسيميائية – بأن كاتفورد 'منفصل عن الواقع'(٢٣)، بينما يشعر جورجز مونين أن كثيراً من الاهتمام قد انصب على مشكلة عدم القابلية للترجمة على حساب بعض المشكلات الحقيقية التي على المترجم أن يتعامل وإياها.

يعترف مونين بالفوائد العظيمة التي قدمها التطور في حقل علم اللغة لدراسات الترجمة. كما أن التطور في اللغويات البنيوية، وعمل سوسّير، وعمل يلمسليف، وأعمال مدرستي موسكو وبراغ اللغويتين أيضاً كان ذا قيمة كبيرة، هذا بالإضافة إلى أن عمل تشومسكي واللغويين التحويليين كان له أثره وخصوصاً بالنظر إلى دراسة علم دلالات الألفاظ وتطورها. يشعر مونين بأن الفضل كله يعود إلى التطورات في علم اللغة المعاصر الذي مكننا وأجبرنا على أن نتقبل ما يلي:

١- إن التجربة الشخصية بندرتها هي شيء غير قابل للترجمة.

٢- إن المكونات الأساسية لأي لغتين على الصعيد النظري أمر لا يمكن مقارنته دائما (كالفونيمات* والمونيمات**..الخ)

٣- قد يكون التواصل ممكناً إذا أخذنا بالحسبان الحالات الخاصة بالمتكلم والمستمع، أو المؤلف والمترجم.

(*) الفونيمة: هي إحدى وحدات الكلام الصغرى التي تساعد على تمييز نطق لفظة ما عن نطق لفظة أخرى في لغة أو لهجة.

(**) المونيمة: هي وحدة صوتية صغرى ليس لها تمثيل تنويعي صوتي لا تتجزأ إلى أصوات أخرى.

وبمعنى آخر، يرى مونين أن علم اللغة يبرهن على أن الترجمة هي عملية جدلية ويمكن أن تتم بنجاح نسبي:

قد تبدأ الترجمة دائماً بأوضح الحالات والرسائل الملموسة والأمور العالمية في أساسياتها. ولكن بما أنها تتضمن دراسة اللغة بكليتها، بالإضافة إلى رسائلها الموضوعية، من خلال تفحص الحالات المشتركة وتعدد الاتصالات التي تحتاج توضيحاً، ومن ثم لا يوجد شك في أن التواصل عبر الترجمة لا يمكن أن ينتهي مطلقاً، كما أنه ليس أمراً مستحيلاً تماماً. (٢٤)

وكما تم اقتراحه سابقاً، فمن الواضح أن مهمة الترجمان هي إيجاد حل لأكثر المشكلات تعقيداً. وقد تختلف هذه الحلول بشكل كبير. ويُعد قرار المترجم بالنسبة لما يؤلف المعلومات الثابتة بشأن نظام إشارات معين عملا خلاقا في حد ذاته. ويؤكد ليفي عنصر البداهة في الترجمة إذ يقول:

وكما في كل العمليات السيميائية، فإن للترجمة بعدها العملي أيضاً. وتميل نظرية الترجمة لأن تكون معيارية، ولتعطي المترجمين تعليمات حول الحل الأمثل. وهكذا فإن عمل الترجمة الفعلي هو عمل تطبيقي، فالمترجم يقرر حل المشكلة بالحلول الممكنة والتي يتوافر فيها أفضل تأثير وبأقل جهد. وبمعنى آخر، إنه يحل المشكلة حدسياً بما يسمى "إستراتيجية الأقصى الأقل Minimax". (٢٥)

أعلم أم "نشاط ثانوي" ؟

إذاً، نستنتج من ذلك أن الهدف من نظرية الترجمة هو الوصول إلى فهم العمليات التي تحدث عند القيام بالترجمة، وليس كما هو شائع تقديم مجموعة من الأسس للوصول إلى الترجمة المثالية. وبالمثل، لا يسعى النقد الأدبي إلى تزويدنا بمجموعة من التعليمات لإنتاج رواية أو قصيدة بصورة

كاملة، بل بالأحرى كي نفهم البنية الداخلية والخارجية الفاعلة في داخل العمل الأدبي ومحيطه. لا يمكن تصنيف البعد العملي للترجمة إلا إذا تم تحديد الإلهام في النص وتوصيفه. وحالما نقبل هذه الفكرة، يمكننا حل مسألتين محيّرتين في 'دراسات الترجمة' بصورة مقنعة وهما: مسألة إمكان وجود علم للترجمة، ومسألة إذا كانت الترجمة 'نشاطاً ثانوياً'.

ويتضح تماماً من المناقشة السابقة أن أي جدال حول وجود علم للترجمة هو كلام انقضى عهده، إذ إنه يوجد سابقاً، مع دراسات الترجمة، حقل معرفي مهم يبحث في عملية الترجمة، ويحاول توضيح مسألة التكافؤ وسبر ما يشكل المعنى في تلك العملية. لكن لا توجد أية نظرية تدعي أنها نظرية معيارية. وعلى الرغم من أن تقرير لوفيڤر حول الهدف من هذا النظام (انظر الصفحة 32) يقترح بأن نظرية شاملة قد تُستخدم أيضاً بوصفها دليلاً مرشداً في إنتاج الترجمة، وهذا بعيد جدًا عن الاقتراح القائل بأن هدف نظرية الترجمة هو شأن إقصائي.

إن الخرافة التي تعدّ الترجمة نشاطاً ثانوياً - مع كل ما يرافقها من اعتبارات المكانة المتدنية التي يتضمنها ذاك التقويم - يمكن أن تزول حين نتفهم مدى العنصر العملي في الترجمة، وحين نحدد العلاقة بين المؤلف والمترجم والقارئ. إن رسما توضيحياً للعلاقة التواصلية في عملية الترجمة يبين أن المترجم هو متلقٍ ومرسل في الآن نفسه، وهو نهاية سلسلتي تواصل منفصلتين لكنهما مترابطتين وبدايتهما:

مؤلف – نص – متلقّ = مترجم – نص – متلقٍ.

لقد تخطت 'دراسات الترجمة' الفروقات القديمة التي سعت إلى التقليل من شأن دراسة الترجمة وتطبيقها باستخدام فروقات اصطلاحية مثل "علمي" مقابل "إبداعي". إن النظرية والتطبيق أمران لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وهما غير متعارضين. ويمكن أن يؤدي فهم العمليات إلى إنتاج

الترجمة فحسب، ولما كان الحاصل هو نتيجة نظام معقد للترميز وفك الترميز على الصعيد التطبيقي والنحوي والدلالي، فلا يتوجب علينا تقويم المُنَتج حسب تفسير هرمي عتيق غير مناسب زمنياً لما يشكل 'الإبداع'.

ويلخص أوكتافيو باز على نحوٍ موجز حالة "دراسات الترجمة" والترجمة نفسها في أحد أعماله، بأن النصوص كلها جزء من نظام أدبي ينحدر أساساً من أنظمة أخرى ويتصل بها، وهي ترجماتُ ترجماتِ ترجماتٍ. يقول في هذا الصدد:

> "كل نص فريد بذاته، وهو في الوقت نفسه، ترجمة لنص آخر. ليس هناك نص أصيل كلياً لأن اللغة ذاتها، من حيث الجوهر، هي ترجمة سابقة، أولاً: للعالم غير الشفهي، وثانياً: لأن كل إشارة وكل فقرة هي ترجمة لإشارة أخرى وعبارة أخرى. على أية حال، يمكن تدوير هذه النظرية دون أن تفقد صحتها: فالنصوص كلها أصلية لأن كل ترجمة متميزة. وكل ترجمة إلى حدٍّ ما، هي ابتكار، وعلى هذا النحو تُشكل نصّاً فريداً".[٢٦]

-٢-

تاريخ نظرية الترجمة

لا يمكن لأي مقدمة لـــ "دراسات الترجمة" أن تكون كاملة من دون الخوض في ذلك العلم من وجهة نظر تاريخية. لكن مجال البحث كبير وواسع جداً هنا ولا يمكن تغطيته بشكل كافٍ في كتاب واحد، فكيف يجري في فصل واحد. ما يمكن فعله الآن في الزمان والمكان المتاحين هنا هو النظر إلى الطريقة التي ظهرت فيها خطوط عريضة معينة تناولت الترجمة وانبثقت في أزمنة مختلفة من الثقافة الأوروبية والأمريكية، مع الأخذ بعين الاعتبار كيفية تنوع دور الترجمة ووظيفتها. فالتمييز بين ترجمة كلمة بكلمة وترجمة معنى بمعنى مثلاً - والذي تأسس خلال أيام إمبراطورية الرومان - استمر في كونه موضع نقاش بطريقة أو بأخرى حتى الوقت الحاضر، في حين أن العلاقة بين الترجمة والوعي القومي المتزايد يمكنها تسليط الضوء على أهمية المفاهيم المختلفة للثقافة. ويعد اضطهاد مترجمي الكتاب المقدس عبر القرون التي كان العلماء فيها متحمسين إلى ترجمة المؤلفات الرومانية والإغريقية القديمة وإعادة ترجمتها نقطة ربط مهمة في سلسلة تطور الرأسمالية وسقوط الإقطاعية. وبالطريقة نفسها ارتبط المنهج التأويلي لكبار المترجمين الإنكليز والألمان الرومانتيكيين بالمفاهيم المتغيرة لدور الفرد في السياق الاجتماعي. ولا يمكن التأكيد بصورة مبرمة أن دراسة الترجمة خاصة وفقاً لتسلسلها الزمني هي جزء حيوي من التاريخ الأدبي والثقافي.

مشكلات "دراسة الحقب":

يقسم جورج شتاينر - في كتابه "ما بعد بابل"[١] - الأدب الصادر حول نظرية الترجمة وممارستها وتاريخها إلى أربع حقب. إذ يزعم أن الأولى تمتد من أقوال شيشرون وهوراس في الترجمة إلى نشر "مقال في مبادئ الترجمة" لألكسندر فريزر تيتلر في عام١٧٩١. إن الميزة الرئيسة لهذه الحقبة هي الاعتماد على 'التركيز التجريبي المباشر'، الذي يعني أن التصريحات والنظريات حول الترجمة تنبثق مباشرة من الممارسة العملية للترجمة. وتتميز الحقبة الثانية بأنها حقبة النظريات والبحث التأويلي بخصوص تطور مفردات البحث وطرائقه في الترجمة، وهي الحقبة التي تمتد إلى نشر مقال "في ضوء استرحام سانت جيروم " للاربود عام ١٩٤٦ "Sous l'invocation de Saint Jérome". أما الحقبة الثالثة فتبدأ بنشر الأوراق الأولى للترجمة الآلية في الأربعينيات من القرن العشرين، وتتميز بظهور اللغويات البنيوية ونظرية التواصل في دراسة الترجمة. بالنسبة إلى شتاينر، تُعد الحقبة الرابعة امتداداً للحقبة الثالثة وترجع أصولها إلى أوائل الستينيات. وتتميز 'بارتداد إلى بحوث تأويلية وميتافيزيقية في الترجمة والترجمة الشفوية'، أي أنها باختصار تتميز برؤية عن الترجمة تضع ذلك العلم ضمن إطار واسع يتضمن عدداً من العلوم الأخرى:

> يجتمع في توضيح عمل الترجمة وعملية 'التعايش بين اللغات' فقه اللغة الكلاسيكي والأدب المقارن، وعلم إحصاء المفردات والأعراق، وعلم الاجتماع المتعلق بطريقة كلام الطبقات الاجتماعية والبلاغة التقليدية، وفن الشعر، ودراسة القواعد.

على الرغم من أن تقسيمات شتاينر واضحة وسهلة الفهم، فإنها مع ذلك توضح صعوبة دراسة الترجمة وفقاً لتسلسلها التاريخي، لأن حقبته الأولى

تمتد حقبة زمنية تبلغ حوالي ١٧٠٠عام، بينما تتمتد حقبتاه الأخيرتان ثلاثين عاماً فقط. وبينما كانت تعليقاته على التطورات الأخيرة في علم الترجمة مُنصفة جداً، كانت أيضاً ميزة حقبته الأولى تظهر بصورة معادلة حالياً في بنية العمل الناجم عن ملاحظات المترجم الفرد وجدالاته. وتتمتع تقسيمات شتاينر الأربعة بخصوصية عالية على أقل تقدير ولكنها لا تتمكن من تجنب الوقوع في مأزق كبير وهو التحقيب، أو تقسيم التاريخ الأدبي. من المستحيل عملياً تقسيم التاريخ إلى مدد زمنية محددة لأن الثقافة الإنسانية كما يشير لوتمان هي نظام حيوي. وتتناقض تلك الحيوية محاولات وضع مراحل للتطور الثقافي ضمن حدود زمنية محددة. وأكبر مثال على نوع الصعوبات التي تنشأ بسبب "منهج التحقيب" نجده حين ندرس مشكلة تعيين الحدود الزمنية لعصر النهضة. هناك جزء كبير من الكتابات يحاول أن يثبت إذا كان بترارك وتشوسر من كُتّاب عصر النهضة أو من كُتّاب العصور الوسطى، وإن كانت أفكار الكاتب الفرنسي رابيله مغالطة منطقية للقرون الوسطى أو كانت أفكار الشاعر الإيطالي دانتي تنتمي إلى عصر النهضة لكن سابقة إياه بقرنين من الزمن. لن تكون دراسة الترجمة في ضوء هذا السياق نافعة على الإطلاق.

لقد سادت بلا شك مفاهيم محددة للترجمة في الأزمنة المختلفة التي يمكن توثيقها. يحلل ت. ر. شتاينر[٢] نظرية الترجمة الإنكليزية بين عامي ١٦٥٠-١٨٠٠ مبتدئاً بالسير جون دينهام ومنتهياً بوليام كوبر، كما يبحث في المفهوم السائد في القرن الثامن عشر عن المترجم بوصفه رساماً أو مقلداً. لقد جمع أندريه لوفيڤر[٣] مجموعة من النصوص والوثائق في الترجمة التي تتتبع تأسيس التقليد الألماني في الترجمة، مبتدئاً بلوثر، ومارّاً عبر غوتشد وغوته إلى شليغل وشلايرماخر وأخيراً إلى روزنزيغ. قام ف. و. ماتيسون بدراسةٍ أقل منهجية، ولكنها لا تزال تنضوي تحت إطار زمني معين،حلل فيها أعمال أربعة مترجمين إنكليز كبار في القرن السادس عشر (هوبي ونورث وفلوريو وفيلمون هولاند)[٤]، في حين أن منهجية البحث التي اتبعها تيموثي ويب في

دراسته لشيلي بوصفه مترجماً [٥] تتضمن تحليلاً منطقياً لعمل المترجم بمفرده في علاقته بسائر أعماله الفنية وبالمفاهيم المعاصرة عن دور الترجمة ومكانتها.

إن دراسات من هذا النوع دراسات قيّمة جداً بالنسبة إلى طلاب "دراسات الترجمة". وهذه الدراسات غير ملزمة بأفكار صارمة عن الحقبة، بل تسعى لتقصّي المفاهيم المتغيرة للترجمة بشكل منهجي، مع الأخذ بعين الاعتبار نظام الرموز الذي يشكل ثقافة معينة. وهذا يعدّ حقاً مجالاً خصباً لأبحاث مستقبلية. ومع ذلك غالبا ما ركزت دراسات عن الترجمة والمترجمين الأوائل على مسألة "التأثير"، أي على تأثير نتاج اللغة الهدف في سياق ثقافي معين، أكثر من تركيزها على العمليات الداخلة في عملية إبداع ذلك النتاج وعلى النظرية الكامنة وراء هذا الإبداع. لذا، فعلى الرغم مثلاً من تعدد الآراء النقدية حول أهمية الترجمة في تطور المعيار الأدبي الروماني، لابد أنه لا تزال هناك دراسة منهجية لنظرية الترجمة الرومانية باللغة الإنكليزية. فالادعاءات التي لخصها ماتيسون حين صرح "بأن دراسة الترجمات في العصر الإليزابيثي هي دراسة للوسائل التي عن طريقها انتقلت النهضة إلى انكلترا"، هذه الادعاءات لم تكن تستند إلى بحث علمي من النوع نفسه.

وفي محاولة لوضع مخطط محدد لطريقة تتناول الترجمة خلال حقبة زمنية تمتد من شيشرون إلى الوقت الحاضر، يبدو أنه من الأفضل اتباع بنية زمنية حرة، ولكن من دون أية محاولات لوضع تقسيمات محددة المعالم. لذلك بدلاً من محاولة التحدث عما يجب أن يُعد حتماً مصطلحات عامة عن مفهوم الترجمة "الكلاسيكية" أو "النهضوية" بالتحديد، حاولتُ أن أتبع في تناولي للترجمة مخططاً منهجياً قد يسهل أو قد لا يسهل تحديده في سياق زمني. فالترجمة كلمة بكلمة مقابل الترجمة معنى بمعنى تعود إلى الظهور مرة تلوَ الأخرى مع درجات مختلفة في التأكيد تبعاً لاختلاف مفاهيم اللغة والتواصل. ولابد أن غاية فصلٍ كهذا إثارة الأسئلة أكثر من أن يكون إجابة عنها، كما أن

غايته إظهار المجالات التي من خلالها يمكن لمزيد من الأبحاث أن تتقدم وتتطور أكثر من تظاهره بأنه تاريخ حاسم.

الرومان:

يزعم إيرك ياكوبسون[٦]، إلى حدٍ ما وبشكل عام، أنّ الترجمة إبداع روماني. مع أن هذا قد يُعد نوعاً من المبالغة النقدية، نجد أنه يخدم بوصفه نقطة بداية لتركيز الانتباه على إسهام الترجمة ومكانتها بالنسبة إلى الرومان. وكان لآراء كل من شيشرون وهوراس في الترجمة تأثيرها العظيم في أجيال متعاقبة من المترجمين. وقد ناقش كلاهما الترجمة ضمن سياق أوسع للمهمتين الأساسيتين الملقاتين على عاتق الشاعر وهما: أولاً: الواجب الإنساني العالمي في اكتساب الحكمة ونشرها، ثانياً: إبداعه الخاص في صياغة القصيدة وإعطائها شكلاً.

وغالباً ما استخدمت أهمية الترجمة في الأدب الروماني لاتهام الرومان بعدم القدرة على خلق أدب تخييلي خاص بهم، على الأقل حتى القرن الأول قبل الميلاد. لكن صُبَّ الاهتمام على المخيلة الإبداعية عند اليونانيين كمقابل للعقل الروماني العملي. كما أن شدة تأثر الرومانيين باليونانيين واعترافهم بذلك اعتبرت دليلاً على افتقارهم للأصالة. لكنّ الحكم التقويمي الكامن في هذا التعميم خطأ كبير. عدَّ الرومانيون أنفسهم استمرارا لقدوتهم اليونانيين، وناقش نقاد الأدب الرومانيون النصوص اليونانية من دون النظر إلى لغة هذه النصوص بوصفها يمكن أن تكون عاملاً يمنع من التعامل معها. أقام النظام الأدبي الروماني تسلسلاً هرمياً للنصوص والمؤلفين، وهو تسلسل يتخطى الحدود اللغوية، ويعكس هذا النظام بدوره المثل الروماني الأعلى من هذه الهرمية مع إحاطتهم عناية خاصة بالحالة الأساسية التي تستند إلى القانون الحقيقي للعقل. يشير شيشرون إلى أن العقل يسيطر على الجسم كملك يسيطر على رعيته أو كأب يسيطر على أولاده، لكنه ينبه إلى أن العقل حين يسيطر

كما لو أنه سيد يحكم عبيده فإنه دائما يمنعهم من النهوض بل ويسحقهم.(٧) ففي الترجمة يتم تقليد النص في اللغة الأصل لا سحقه بالتطبيق الصارم للعقل. ويشرح شيشرون ببساطة هذا التمييز بقوله: "إذا قمتُ بالترجمة كلمة بكلمة ستكون النتيجة غريبة وغير مألوفة، وإذا اضطررت لتغيير أي شيء في ترتيب الكلمات، سأبدو بهذه الطريقة كأنني ابتعدت عن وظيفة المترجم".(٨)

قام كل من هوراس وشيشرون في ملاحظاتهما عن الترجمة بتمييز مهم بين الترجمة كلمة بكلمة والترجمة معنى بمعنى (أو صورة بصورة). إن المبدأ الأساس لإغناء أدبهم ولغتهم الأصل من خلال الترجمة يقود إلى تأكيد المعايير الجمالية لنص اللغة الهدف أكثر من تأكيد مفاهيم أخرى صارمة عن الأمانة للنص. ويحذر هوراس في رسالته عن "فن الشعر" من التقليد البالغ الحرص للنموذج الأصل:

> أيّ موضوع معروف يمكن أن يكون موضوعك شريطة أنك لا تهدر وقتك في دراسة مبتذلة. ويجب عليك ألا تترجم النص الأصل الذي معك كلمة بكلمة بوصفك مترجماً مقلداً، وألا تقحم نفسك في المتاعب بمحاكاتك لكاتب آخر فهذا سيؤدي بك إلى الحرج، وألا تضع لنفسك قواعد تمنعك من التعبير عن نفسك.(٩)

وبما أن عملية إغناء النظام الأدبي هي جزء مكمل لمفهوم الترجمة عند الرومان، فليس من المفاجئ أن نجد اهتماماً بمسألة إغناء اللغة أيضاً. كانت عادة اقتراض الكلمات الجديدة وصياغتها سائدة جداً، إذ كان هوراس ينصح دائماً مَن يريد أن يصبح كاتباً أن يتجنب الأخطاء التي يقع فيها 'المترجم المقلد' دائماً، كما ينصح بالتقليل من استعمال الكلمات الجديدة. شبَّه هوراس عملية إضافة كلمات جديدة وانحدار كلمات أخرى بعملية تغيير الأوراق على الأشجار في الربيع والخريف، إذ يرى أن عملية الإغناء خلال الترجمة هي

بشقيها طبيعية ومرغوبة، شريطة أن يتمتع الكاتب بالاعتدال. وبهذا نرى أن مهارة المترجم بالنسبة لهوراس وشيشرون تتمثل في عملية التفسير الحكيمة لنص اللغة الأصل وإنتاج نسخة مترجمة في اللغة الهدف لا تستند إلى مبدأ 'الترجمة كلمة بكلمة بل معنى بمعنى'، وإلى مسؤوليته تجاه قراء اللغة الهدف.

ولكن يوجد بعدٌ آخر لمفهوم الرومان عن الإغناء من خلال الترجمة، أي تفوق اليونانية بوصفها لغة الثقافة والحضارة وقدرة المثقفين الرومان على قراءة النصوص في اللغة الأصل. وتتغير مكانة كل من المترجم والقارئ حين تؤخذ هذه العوامل بالحسبان. كان القارئ الروماني بصورة عامة قادراً على عَدِّ الترجمة نصاً متغيراً له علاقة بالأصل. يقرأ النص المترجم من خلال النص الأصلي، خلاف الطريقة التي يتمكن فيها قارئ اللغة الواحدة من تناول نص اللغة الأصل فقط من خلال نسخة اللغة الهدف. يمكن عَدُّ مهمة تحويل النص من لغة إلى أخرى بالنسبة إلى المترجمين الرومان تدريباً في الأسلوبيات المقارنة، بما أنهم متحررون من مقتضيات 'توضيح' الشكل أو المضمون نفسه، ومن ثَمَّ لا حاجة لأن أن يحصروا أنفسهم بإطار النص الأصلي. وهكذا فإن المترجم الجيد يفترض سابقاً معرفة القارئ بالنص الأصل وهو ملزم بتلك المعرفة، لأن أي تقويم لمهارته بوصفه مترجماً سيكون مبنياً على إبداعه في التعامل مع النص الذي قام بترجمته. ويذكر لونجينوس[١٠] في رسالته "في السمو" "محاكاة كبار المؤرخين والشعراء الأوائل" بوصفه واحداً من الطرق المؤدية إلى السمو، والترجمة هي إحدى مظاهر المحاكاة في مفهوم الرومان للإنتاج الأدبي.

لذلك تعد الترجمة الرومانية فريدة من نوعها إذ إنها تنبثق من رؤية للعمل الأدبي الذي يتبع معيار امتياز عبر حدود لغوية. علاوة على ذلك ينبغي ألا ننسى أنه مع توسع الإمبراطورية الرومانية أصبح الإلمام بلغتين أو ثلاث شائعاً في كل مكان، وتوسعت الهوة بين اللاتينية الأدبية واللاتينية المحكية. إن الامتياز الواضح للمترجمين الرومان والذي استشهد به في القرنين السابع

عشر والثامن عشر لابد من أن يُنظر إليه في سياق النظام الكلي الذي طبقت فيه تلك الطريقة في الترجمة.

ترجمة الكتاب المقدس:

مع انتشار المسيحية، اكتسبت الترجمة دوراً آخر، ألا وهو نشر كلمة الله. وأصبح للمترجم مع دينٍ يعتمد على كتاب كالمسيحية مهمة تشمل كلاً من المعايير الجمالية والإنجيلية. بناءً على ذلك، فإن تاريخ ترجمة الكتاب المقدس هو تاريخ الحضارة الغربية على شكل مصغر. وقد تمت ترجمات للعهد الجديد منذ وقت مبكر جداً. وقد اعتُمدت نسخة القديس جيروم الشهيرة والمثيرة للجدل والتي أثرت في الأجيال اللاحقة من المترجمين من قبل البابا داماسوس عام ٣٨٤ للميلاد. وقد صرح القديس جيروم، الذي اتبع خُطا شيشرون، بأنه ترجم المعنى بمعنى عوضاً عن ترجمة الكلمة بكلمة، ولكن مشكلة الخط الرفيع الفاصل بين ما يشكل امتيازاً أسلوبياً وبين ما يشكل تأويلاً هرطقياً بقيت حجر عثرة كبيراً عدةَ قرون.

بقيت ترجمة الكتاب المقدس قضية رئيسة حتى القرن السابع عشر، كما تعقدت المشكلة مع نمو مفاهيم الثقافات القومية ومع قدوم حركة الإصلاح الديني. وغدت الترجمة سلاحاً في كل من الصراعين العَقَدي والسياسي عندما بدأت الدول القومية بالظهور وبدأت تضعف مركزية الكنيسة، كما دلت على ذلك المصطلحات اللغوية الجديدة مع اضمحلال اللغة اللاتينية كلغة عالمية.[١١]

وقد كانت الترجمة الأولى للكتاب المقدس كاملاً إلى الإنكليزية هي الكتاب المقدس الذي ترجمه ويكليف والذي أُنجز بين عام ١٣٨٠ و١٣٨٤، والذي رسم بداية الازدهار الكبير لترجمات الكتاب المقدس إلى الإنكليزية، والتي ارتبطت بتغير المواقف تجاه دور النصوص المكتوبة في الكنيسة. شكلت تلك الترجمة جزءاً من حركة الإصلاح الديني المتنامية. وقد وضع

جون ويكليف (١٣٣٠-١٣٨٤تقريباً) - اللاهوتي البارز في أكسفورد- نظرية "حُكم نعمة الله"، ووفقاً لهذه النظرية يكون الإنسان مسؤولاً مباشرة أمام الله وشريعته (والتي لم يقصد بها ويكليف القانون الكنسي بل إرشاد الكتاب المقدس). وبما أن نظرية ويكليف عَنَت أن الكتاب المقدس قابل للتطبيق على الحياة البشرية برمتها فهي ترى أنه يجب منح كل إنسان حق الوصول إلى النص الحاسم في اللغة التي يستطيع فهمها، أي اللغة المحلية. وقد هوجمت آراء ويكليف، التي اجتذبت حلقة من المؤيدين، على أنها آراء هرطقية، وتم اتهام ويكليف ومؤيديه بأنهم ويكليفيون.* لكنّ العمل الذي بدأهُ استمر بالازدهار بعد وفاته. وقام تلميذه جون بيرفي بمراجعة الطبعة الأولى قبيل العام ١٤٠٨ (وهي المخطوطة الأولى المؤرخة).

وقد تضمنت النسخة الثانية للكتاب المقدس الذي ترجمه ويكليف مقدمة عامة، أُنجزت بين عامي ١٣٩٥ و ١٣٩٦، ويصف الفصل الخامس عشر من المقدمة المراحل الأربع في عملية الترجمة:

١- الجهد المشترك في جمع الكتب المقدسة والتعليقات القديمة وتأسيس نص أصل لاتيني موثوق.
٢- مقارنة النُسخ مع بعضها.
٣- التشاور مع 'اللغويين ورجال الدين الكبار' بشأن الكلمات الصعبة والمعاني المعقدة.
٤- ترجمة 'الجملة' بأوضح معنى ممكن وتصحيح الترجمة من قبل جماعة من المتعاونين.

وبما أن الوظيفة السياسية للترجمة تمثلت في جعل النص الكامل للكتاب المقدس سهل المنال، قاد هذا إلى أن يتخذ المترجم موقفاً محدداً فيما يتعلق

(*) الويكليفي: هو أحد أتباع المصلح الديني ويكليف، وقد لقب الويكليفيون بـــ ' لولاردز' لأنهم انشقوا عن الكنيسة.

بالأولويات. تبين مقدمة بيرفي بوضوح أن على المترجم أن يترجم "ما تخفيه الجملة من معان" وليس فقط ما وراء الكلمات "إذ تصبح الجملة واضحة أو أكثر وضوحاً في الإنكليزية كما هي في اللاتينية ولا تتجاوز الحرف". والمقصود هو نسخة اصطلاحية واضحة: نص يمكن أن يستخدمه الإنسان العادي. ويمكن قياس مدى أهميته اعتماداً على حقيقة أن معظم النسخ المئة والخمسين من الكتاب المقدس الذي راجعه بيرفي تمت كتابتها، تحت عقوبة الحرمان الكنسي، حتى بعد حظر الترجمات التي انتشرت من دونَ موافقة المجامع الإقليمية أو الأسقفية في تموز عام ١٤٠٨. وقد تم تفنيد رثاء المؤرخ نايتون أن "لؤلؤة الإنجيل المرمية إلى الخارج تدوسها أقدام الخنازير" بشكل قاطع من خلال الاهتمام الواسع الانتشار بنسخ ويكليف.

وفي القرن السادس عشر اكتسب تاريخ ترجمة الكتاب المقدس أبعاداً جديدة مع ظهور الطباعة. إن الترجمة الإنكليزية العظيمة الثانية، بعد ترجمة ويكليف، هي العهد الجديد التي قام بها وليم تينديل (١٤٩٤- ١٥٣٦) الذي طبع عام ١٥٢٥. بالإضافة إلى أن هدف تينديل الصريح من الترجمة كان تقديم نسخة واضحة قدر الإمكان للإنسان العادي. وبحلول وقت إحراقه مشدودا إلى الوتد عام ١٥٣٦ كان قد أنجز ترجمة العهد الجديد عن اليونانية، وأجزاء من العهد القديم عن العبرية.

وقد شهد القرن السادس عشر ترجمة الكتاب المقدس إلى عدد كبير من اللغات الأوروبية، في كل من الطبعات البروتستانتية والكاثوليكية الرومانية. وفي عام ١٤٨٢ طُبعت الأسفار الخمسة الأولى العبرية من العهد القديم في مدينة بولونيا، وظهر الكتاب المقدس العبري الكامل في عام ١٤٨٨، بينما قام إيراسموس - الفيلسوف الإنساني الهولندي - بنشر أول ترجمة عهد جديد باليونانية في بازل عام ١٥١٦. وكانت هذه الترجمة أساساً لترجمة مارتن لوثر الألمانية عام ١٥٢٢. وقد ظهرت ترجمات للعهد الجديد باللغة الدانمركية عام ١٥٢٩ ومجدداً عام ١٥٥٠، وبالسويدية في المدة الواقعة بين عامي

١٥٢٦ و ١٥٤١، وظهر الكتاب المقدس التشيكي بين عامي١٥٧٩ و ١٥٩٣. وقد استمرت الترجمات والنسخ المنقحَة للترجمات الموجودة بالظهور بالإنكليزية والهولندية والألمانية والفرنسية. وربما لخص إيراسموس الروح الإنجيلية لترجمة الكتاب المقدس حين صرّح قائلاً :

أتمنى أن تقوم جميع النساء بقراءة الإنجيل ورسائل القديس بولس، وأرجو من الله أن تُترجَم إلى لغات العالم كلها. وبهذا الشكل لن تُقرأ وتُعرف فقط من قبل الاسكتلنديين والأيرلنديين بل من قبل الأتراك والعرب أيضاً.... وأرجو من الله أن يستطيع الفلاح إنشاد مقطع من الكتاب المقدس في أثناء فلاحته الأرض. وأن يستطيع الحائك القيام بذلك أيضاً وهو ينسج وبهذا الشكل يتخلص من رتابة الوقت. وأتمنى أن يستطيع المسافر بهذه السلوى أن يتخلص من ملله في أثناء رحلته. وحتى لا أطيل الكلام أتمنى أن تكون طرق تواصل المسيحيين فيما بينهم من الكتاب المقدس نفسه وبالطريقة التي نحكي بها نحن قصصنااليومية.(١٢)

وعلى خطا إيراسموس، هاجم ويليام تيندل نفاق السلطات الكنسية التي منعت العامة من قراءة الكتاب المقدس بلغتهم المحلية من أجل صلاح نفوسهم، ولكنها بالرغم من ذلك قبلت استعمال العامية "للسِّيَر التاريخية وقصص الحب والفجور والعربدة والشهوانية - على نحو بذيء بقدر ما يهوى القلب - لإفساد عقول الشباب".

ارتبط تاريخ ترجمة الكتاب المقدس في القرن السادس عشر ارتباطاً جوهرياً بنهوض البروتستانتية في أوروبا. وقد تبع إحراق العهد الجديد لـــ تيندل عام ١٥٢٦ بسرعة ظهور الكتاب المقدس لـــ كفرديل عام ١٥٣٥، والكتاب المقدس العظيم عام ١٥٣٩، والكتاب المقدس الجنيفي* عام ١٥٦٠.

(*) نسبة إلى مدينة جنيف.

وقد حُظر الكتاب المقدس لــ كفْرديل أيضاً، لكن لم يكن بالإمكان كبح تيار ترجمة الكتاب المقدس. فقد اعتمدت كل ترجمة لاحقة على أعمال المترجمين السابقين، استعارة وتنقيحاً ومراجعة وتصحيحاً.

وربما لن يكون تعميماً مبالغاً فيه أن نقترح إمكانية تصنيف أهداف مترجمي الكتاب المقدس في القرن السادس عشر في ثلاث فئات:

١ - إيضاح الأخطاء الناشئة عن النسخ السابقة، بسبب المخطوطات غير الوافية في اللغة الأصل أو بسبب عدم الكفاءة اللغوية.

٢ - تقديم أسلوب لغوي محلي سهل المنال ومُرضٍ جمالياً.

٣ - إيضاح المسائل العَقَدية وتقليص مدى شرح الكتاب المقدس وإعادة تقديمه إلى العامة بوصفه نص النصوص.

يؤكد مارتن لوثر في "النشرة الدورية عن الترجمة" عام ١٥٣٠ أهمية الفئة الثانية، إذ يستعمل الفعلين 'يترجم' و'يؤلمن'* من دون تمييز بينهما تقريباً. ويؤكد لوثر أيضاً أهمية العلاقة بين الأسلوب والمعنى: "إن علم قواعد اللغة علمٌ ضروري لتصريف الأسماء والأفعال وبناء الجمل والربط بينها. ولكن في الكلام يجب التركيز على المعنى والموضوع، لا القواعد النحوية، لأن القواعد لا تحكم المعنى".(١٣)

لقد أدرك مترجمو الكتاب المقدس في عصر النهضة كلاً من انسيابية النص ووضوحه في اللغة الهدف بوصفهما معيارين مهمين، لكنهم اهتموا أيضاً بنقل رسالة دقيقة حرفياً. وفي عصر كان فيه اختيار ضمير ما في النص يعني الفرق بين الحياة والحكم بالموت بتهمة الهرطقة، كانت الدقة ذات أهمية مركزية. ومع ذلك ولكون ترجمة الكتاب المقدس شكلت حركة مهمةً للارتقاء بمستوى اللغة العاميّة، كانت مسألة الأسلوب أساسية أيضاً. وينصح لوثر من يريد أن يصبح مترجماً باستعمال مثلٍ أو تعبير عامي إذا كان ملائماً

(*) بمعنى 'يجعله ألمانيا'.

في ترجمة العهد الجديد. بمعنى آخر، أن يغتني الخيال الفني في نص اللغة الأصل بالاعتماد على التقليد اللغوي المحلي أيضاً. ولما كان الكتاب المقدس في حد ذاته نصاً يعيد كل قارئ تأويله من خلال القراءة، حاولت كل ترجمة لاحقة تهدئة الشكوك في الصياغة وتقديم نص يثق به القراء. هناك سؤال مثار في مقدمة الكتاب المقدس للملك جيمس عام ١٦١١ تحت عنوان ′من المترجمين إلى القراء′، يقول:هل ملكوت الله كلمات أو مقاطع لفظية ؟ تخطت مهمة المترجم المهمة اللغوية، وأصبحت إنجيلية خالصة، لأن مترجم الكتاب المقدس في القرن السادس عشر - والذي غالباً ما كان مجهول الهوية- كان قائداً متطرفاً في الصراع من أجل تقدم روحي جديد للإنسان. ومع ذلك مَثّل المظهر التعاوني في ترجمة الكتاب المقدس مظهراً مهماً آخر لذلك الصراع.

التعليم واللغة الدارجة:

تم تأسيس الدور التعليمي في ترجمة الكتاب المقدس منذ زمن طويل قبل القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وقد أبرزت الهوامش المكتوبة باللغات المحلية المبكرة المُدرَجة في المخطوطات اللاتينية معلومات قيمة تتعلق بتطور عدد من اللغات الأوروبية. وفيما يخص الإنكليزية على سبيل المثال، فإن أناجيل لندسفارن (التي نسخت عام ٧٠٠ للميلاد تقريباً) تحتوي ترجمة حرفية عن الأصل اللاتيني المدرج بين السطور في القرن العاشر بلهجة نورثمبريا. وأضافت هذه الهوامش أفكاراً عن الامتياز الأسلوبي لطريقة الكلمة مقابل الكلمة. لكن يمكننا القول إن هذه التفسيرات لا تزال إلى حد ما توصف بأنها ترجمات، بما أنها تنطوي على عملية تحويل بين لغتين. ومع ذلك لم يكن نظام تدوين الهوامش إلا جانباً واحداً من جوانب الترجمة في القرون التي شهدت نشوء لغات أوروبية مختلفة في شكلها المكتوب. وفي القرن التاسع أعلن الملك ألفرد - الذي حكم من سنة ٨٧١ إلى سنة ٨٩٩ والذي ترجم أو كان وراء ترجمة عدد من النصوص اللاتينية - إن هدف

الترجمة هو مساعدة الشعب الإنكليزي على التعافي من الدمار الذي سببه الغزو الدانمركي، الذي طال مراكز التعليم الديرية القديمة. كما أوقع الغزو الفوضى في البلاد وقسم المملكة. وفي مقدمة ترجمته لـــ Cura Pastoralis (كتيبٌ لكهنة الأبرشيات) يلحّ ألفرد على إحياء التعليم من خلال إمكانية الحصول على النصوص بشكل أكبر كنتيجة مباشرة للترجمة إلى اللغة المحلية. ويؤكد في الوقت نفسه الادعاءات القائلة إن اللغة الإنكليزية هي لغة أدبية في حد ذاتها. وفي معرض نقاشه الطريقة التي ترجم بها الرومان النصوص لأهدافهم الخاصة، كما فعلت كل الأمم المسيحية الأخرى، يصرّح ألفرد قائلاً: "أظن أنه من الأفضل، إذا وافقتموني الرأي، أن نترجم أيضاً بعض الكتب التي ينبغي أن يعرفها الجميع إلى اللغة التي نستطيع جميعاً أن نفهمها" [١٤]. ويزعم ألفرد في ترجمته لـــ Cura pastoralis بأنه اتبع تعاليم أسقفه وكهنته وبأنه كان يترجم النص أحياناً كلمة بكلمة، وأحياناً معنى بمعنى. وثمة نقطة مهمة في ذلك فحواها أن وظيفة العمل حين ينتهي هي العامل الحاسم في عملية الترجمة أكثر من أي قانون إجرائي مؤسَّس. وتُفهم الترجمة بأن لها هدفاً أخلاقياً وتعليمياً مع دور سياسي واضح تضطلع به، بغض النظر عن دورها العملي الخالص في دراسة البلاغة المتواجدة في الوقت نفسه.

كان مفهوم الترجمة بوصفه تمريناً كتابياً ووسيلةً لتحسين الأسلوب الخطابي عنصراً مهماً في النظام التعليمي في العصور الوسطى الذي اعتمد على دراسة العلوم الإنسانية السبعة. وقد أُسِّس هذا النظام - الذي انحدر من المُنَظِّرين الرومان أمثال كوينتيليان (في القرن الأول للميلاد) والذي كان كتابهInstitutio Oratoria "أساس الخطابة " نصاً أساسياً في مجالين للدراسة: العلوم الإنسانية الثلاثة (Trivium) وهي النحو والبلاغة والجدل، والفنون الأربعة (Quadirivium) وهي الحساب والهندسة والموسيقى والفلك، مع اعتماد العلوم الإنسانية الثلاثة كأساس للمعرفة الفلسفية.[١٥]

ويؤكد كوينتيليان فائدة شرح نص معطى كوسيلة لمساعدة الطالب على كل من تحليل بنية النص والتجريب تباعاً مع أشكال من التزيين أو الاختصار. وينَصح بالشرح عن طريق مجموعة من التمارين التي تأتي عبر مرحلتين متميزتين: ١- القرب الأولي المباشر من شرح جديد تمهيدي، ٢- والمرحلة الثانية الأكثر تعقيداً حين يضيف الكاتب المزيد من أسلوبه الخاص. وبالإضافة لهذه التمارين، يؤيد كوينتيليان الترجمة، وفي الحقيقة لا يمكن التفريق بين النشاطين بوضوح لأن كلاً منهما يهدف إلى الغاية نفسها وهي تحسين علم الخطابة. ويوصي كوينتيليان بالترجمة من اليونانية إلى اللاتينية كتنويع في إعادة صياغة النصوص اللاتينية الأصلية بهدف توسيع الطاقات الإبداعية للطالب وتطويرها.

وبالطبع يتضمن تأييد كوينتيليان للترجمة على أنها تدريب أسلوبي ترجمة الأعمال الأصلية اليونانية إلى اللاتينية، وبقيت اللاتينية لغة النظام التعليمي عبر أوروبا لعدة قرون. ولكن ظهور الآداب المحلية من القرن العاشر وما بعد أدى إلى نقلة أخرى في دور الترجمة. وقد أعلى ألفرد من شأن الترجمة بوصفها وسيلة لنشر الفهم، وبالنسبة له تضمنت الترجمة إبداعاً لنص محلي في اللغة الأصل. وحين تطورت الآداب الناشئة بقليل من تراث أو من دون تراث مكتوب لها لتعتمد عليه عبر أوروبا، فإن الأعمال المنجزة في بيئات ثقافية أخرى تمت ترجمتها وتطويقها واستيعابها على نطاق واسع. اكتسبت الترجمة بعداً إضافياً حين استخدم الكُتاب قدراتهم للترجمة بوصفها وسيلة لزيادة مكانة لغتهم المحلية. وهكذا تطور النموذج الروماني في الإغناء عن طريق الترجمة ليتخذ له شكلاً جديداً.

وفي مقالته المفيدة حول الابتذال والترجمة، يقترح جيانفرانكو فولينا أن ترجمة القرون الوسطى يمكن وصفها بأنها إما ترجمة عمودية، ويقصد بذلك الترجمة إلى اللغة المحلية من اللغة الأصل التي تمتلك نفوذاً أو قيمة خاصة (مثل اللاتينية)، أو أفقية، إذ تكون لكل من اللغتين الأصل والهدف القيمة

نفسها (كالترجمة من البروڤانسية إلى الإيطالية، أو من النورماندية الفرنسية إلى الإنكليزية)[١٦]. لكن تمييز فولينا ليس بجديد. فقد كان روجر بيكون (١٢١٤ -١٢٩٢ تقريباً) مدركاً تماماً الاختلافات بين الترجمة من اللغات القديمة إلى اللاتينية وترجمة النصوص المعاصرة إلى اللغات المحلية الدارجة، وكذلك فعل دانتي (١٢٦٥ - ١٣٢١). فكلاهما تحدث عن الترجمة وعلاقتها بالمعايير الأخلاقية والجمالية للأعمال الفنية والعلمية. يناقش بيكون على سبيل المثال مشكلة ضياع المعنى في الترجمة وموضوع الصياغة التي تقابلها، كما فعل هوراس منذ قرون خلت. في غضون ذلك، يشدد دانتي تركيزه على أهمية توافر الكتب بين أيدي القراء من خلال الترجمة. لكن يتفق الاثنان على أن الترجمة تتضمن ما هو أكثر بكثير من التدريب على الأسلوبيات المقارنة.

إن التمييز بين الترجمة الأفقية والعمودية مفيد في أنه يظهر كيف يمكن ربط الترجمة بنظامين من الأنظمة الأدبية المتعايشة والمختلفة في آن. لكن توجد على كلٍ اتجاهات متعددة مختلفة في تطور الترجمة الأدبية تصل حتى القرن الخامس عشر، كما أن تمييز فولينا يسلط الضوء فقط على مجال صغير واحد. وبينما تتشعب الطريقة العمودية إلى نوعين مختلفين، وهما الهوامش على السطور وتقنية الترجمة كلمة مقابل كلمة كطريقةٍ مقابلة لطريقة شيشرون في المعنى مقابل المعنى التي توسعت بمفهوم كوينتيليان عن الشرح، وتتضمن الطريقة الأفقية مسائل صعبة عن المحاكاة والاقتراض. إن المكانة العالية للمحاكاة في معايير القرون الوسطى كانت تعني أن أصالة المادة لا تُقَدَّر بشكل كبير، وأن مهارة الكاتب تكمن في إعادة كتابة الأفكار والمواضيع المؤسسة. إن النقطة التي يرى الكاتب نفسه عندها مترجماً لنص آخر، وذلك مقابل الفائدة التي يمكن أن يجنيها من المادة المترجمة المنحولة من نصوص أخرى، هي نقطة نادراً ما تبدو واضحة. وضمن سلسلة من المؤلفات لكاتب واحد مثل تشوسر (١٣٤٠-١٤٠٠ تقريباً) ثمة عدد من النصوص التي

تتضمن ترجمات معترفاً بها، واقتباسات حرة، واقتراضات واعية، ونصوصاً معادة كتابتها وأعمالاً متطابقة تقريبياً، ومع أن المنظرين أمثال دانتي أو جون أوف تريفيزا (١٣٢٦-١٤١٢) أثاروا مسألة صحة الترجمة، فإن فكرة الصحة تلك تعتمد على مقدرة المترجم على القراءة وفهم الأصل ولا تتوقف على خضوع المترجم لذلك النص المكتوب باللغة الأصل. وتعد الترجمة، سواءٌ أكانت عمودية أم أفقية، مهارةً مقيدةً بشكل لا ينفصم مع أساليب قراءة النص الأصلي وشرحه، والذي يشكل مصدراً مناسباً للمادة يستطيع الكاتب أن يعود إليه حين يرى ذلك مناسباً.

المُنظّرون الأوائل:

لا نعزو التغييرات المهمة التي طرأت على الترجمة إلى التزايد الكبير في عدد مجلدات الترجمة - فحسب - بل إلى استخدام تقنيات الطباعة في القرن الخامس عشر. وفي غضون ذلك جرت محاولات جادة لوضع نظرية للترجمة. لقد تغيرت وظيفة الترجمة وكذلك وظيفة التعلم. ذلك أن رحلات الاكتشاف العظيمة التي أدت إلى فتح آفاق عالم آخر خارج أوروبا وتزايد تعقيد الساعات وآلات قياس الزمن والمكان ونظرية الكون التي وضعها كوبرنيكوس، كل هذه الأمور مجتمعة أثرت تأثيراً جوهرياً في مفاهيم الثقافة والمجتمع وغيرت من منظورها بصورة جذرية.

من الكتاب الأوائل الذين حاولوا وضع نظرية للترجمة الكاتب الإنساني الفرنسي إتيين دوليه (١٥٠٩ - ١٥٤٦) الذي حوكم وأعدم بتهمة الهرطقة على «سوء ترجمته» أحد حوارات أفلاطون بطريقة تدل ضمناً على عدم الإيمان بالأبدية. وفي عام١٥٤٠ نشر دوليه ملخصاً قصيراً عن مبادئ الترجمة بعنوان 'La manière de bien traduire d'une langue en aultre' (الطريقة الأفضل للترجمة من لغة إلى أخرى).

وقد حدد خمسة مبادئ للمترجم:

١ - على المترجم أن يفهم تماماً معنى المؤلِف الأصلي ومغزاه، كما أنه مخوَّل بتوضيح كل ما هو غامض.

٢ - على المترجم أن يكون ملماً بكلتا اللغتين: الأصل والهدف.

٣ - على المترجم أن يتجنب الترجمة كلمة بكلمة.

٤ - على المترجم أن يستخدم صيغ الكلام الشائعة.

٥ - على المترجم أن يختار الكلمات ويرتبها بشكل مناسب ليقدم عبارات ذات نبرة صحيحة.

إن مبادئ دوليه - بهذا الترتيب الدقيق - تؤكد أهمية فهم النص في اللغة الأصل على أنه مطلب أساس. يُعدُّ المترجم أكثر من مجرد مختص لغوي كفء، كما أن الترجمة تنضوي على تقدير علمي وحساس للنص الأصل، وعلى وعي بالمكان الذي يجب على الترجمة أن تحتله في أسلوب اللغة الهدف.

أعاد جورج تشابمان (١٥٥٩-١٦٣٤) - وهو المترجم الفذ لأعمال هوميروس - أفكار دوليه. وقد صرح تشابمان في مستهل كتابه ′الكتب السبعة′ (١٥٩٨)بما يأتي:

> على المترجم الحاذق والكفء أن يراعي في ترجمته عملاً ما تركيب الجمل، وصيغ الكلام ومجازاته كما قصدها مؤلف العمل، وإحساسه الحقيقي وسموه، وأن يزيّنها بصور الخطابة وأشكالها الملائمة لتلك الأصلية باللغة الهدف؛ ومن دواعي سروري أن أجعل هذه المسائل تستأثر بما تستحقه من جهودي(١٧).

وقد أعاد نظريته بإسهاب أكبر في كتابه ′رسالة إلى القارئ′ عن ترجمته للإلياذة. ويذكر تشابمان في ′الرسالة′ أنه على المترجم:

١- أن يتجنب الترجمة كلمة بكلمة.

٢- أن يحاول الوصول إلى ′روح′ النص الأصلي.

٣- أن يتجنب الإسهاب في الترجمة، بأن يبني ترجمته على بحث علمي في نُسَخٍ وحواشٍ أخرى.

إن للمبدأ الأفلاطوني عن الإلهام الإلهي نتائج غير مباشرة في المترجم، إذ عُدَّ من الممكن إعادة خلق (روح) النص الأصلي أو "نبرته" في سياق ثقافي آخر. وهكذا فإن المترجم يسعى لأن يُحدِث "تقمصاً" للنص الأصلي وذلك من الناحيتين التقنية والميتافيزيقية، بوصفه معادلاً مُنجزاً بحذق مع الواجبات والمسؤوليات تجاه المؤلف الأصلي والجمهور على حد سواء.

عصر النهضة:

يؤكد إدموند كاري، في مناقشته للدراسة التي قام بها دوليه عن المترجمين الفرنسيين الكبار، أهمية الترجمة في القرن السادس عشر:

> كانت معركة الترجمة في عهد دوليه حامية الوطيس. وفضلاً عن ذلك كانت حركة الإصلاح الديني بشكل أساس موضع جدل بين المترجمين. وأصبحت الترجمة مسألة من مسائل الدولة والدين معاً، كما أن جامعة السوربون والملك كانا مهتمين بها. وناقش الشعراء وكُتّاب النثر هذه المسألة، إذ دار كتاب جواشام دوبيلي Défense et Illustration de la Langue française (الدفاع عن اللغة الفرنسية وإيضاحها) حول مشكلات الترجمة.[١٨]

ومن الصعب أن يفاجئنا رسم خطوط الحرب بشدة في جو قد يُعدم فيه المترجم نتيجة لترجمته جملة أو عبارة في نص ما. إن خاصية التوكيد العدائي الذي نراه في كتاب تشابمان ' الرسالة' وفي كتيب دوليه يمكن رؤيته في أعمال وتقارير مجموعة من مترجمي العصر وتقاريرهم. ومن الميزات الأساسية لهذه الحقبة (التي تنعكس أيضاً في عدد من ترجمات الكتاب المقدس التي حَدّثت لغة النُسخ السابقة دون إحداث تغييرات تفسيرية بالضرورة) هي التأكيد على الحاضر من خلال استخدام أسلوب وعبارات اصطلاحية

معاصرة. وتعطي الدراسة التي قام بها ماتيسون عن المترجمين في العصر الإليزابيثي عدداً من الأمثلة عن الطريقة التي يثبت بها الفرد نفسه في عصره وكيف توضح نفسها. فقد لاحظ، على سبيل المثال، تكرار استبدال الخطاب غير المباشر بخطاب مباشر في ترجمة نورث لأعمال بلوتارك (١٥٧٩) بوصفه وسيلة لإضفاء الحيوية على النص، واستشهد بأمثلة عن استخدام نورث للعبارات الاصطلاحية الحية المعاصرة. ففي ترجمة نورث، ورد عن بومبي "أنه وضع كل ما يستطيع من حديد في النار لتوصله إلى أن يتم اختياره حاكما" (المقطع الخامس، ص ٣٠- ٣١)، وورد عن أنطونيو أنه قرر أنّ جسد يوليوس قيصر يجب "أن يدفن على نحو لائق من دون أي تشويش" (المقطع السادس، ص ٢٠٠).

أما في الشعر، فإن التعديلات التي طرأت على نصوص اللغة الأصل من قبل مُترجمين مُهمين من أمثال وايَت (١٥٠٣- ١٥٤٢)، وساري (١٥١٧- ١٥٤٧ تقريباً)، قادت النقاد إلى وصف تراجمهم بـــ 'الاقتباسات' لكنَّ وصفاً كهذا يعدّ مضللاً. إنّ دراسة عن ترجمة وايت لأعمال بترارك - على سبيل المثال - تظهر لنا أمانة للعلاقة بين معنى القصيدة وقرّائها لا للكلمات ولتراكيب الجُمَل. بمعنى آخر، تعدّ القصيدة عملاً فنّيّاً من نظام ثقافي معين، والترجمة الأمينة وحدها هي من يعطيها الوظيفة نفسها في الثقافة الهدف. فقد قام وايَت مثلاً بالتوفيق بين سونيتة* بترارك المشهورة التي قالها في أحداث عام (١٣٤٨) ومع موت الكاردينال جيوڤاني كولونا ولورا والتي مطلعها:

Rotta è l'alta colonna e'l verde lauro

Che facean ombra al mio stanco pensero

(*) السونيتة: هي قصيدة مؤلفة من ١٤ بيت.

(لقد انكسر العمود الطويل كولونا وشجرة الغار لورا التي طالما أظلّت تفكيري المتعب)

وحوّلها إلى:

The pillar pearished is whearto I lent

The strongest staye of myne unquyet mynde:

(انكسر العمود حيث أسلمت إليه أقوى دعامات تفكيري المضطرب)

من الواضح أنه يستخدم الترجمة ليقدم شيئاً آخر غير نقل كلام بترارك سطراً سطراً، أو استرجاع الصفة الرثائية للقصيدة الأصل. يشدّد وايَت في ترجمته على (الأنا)، ويؤكد قوة ما ضاع في الترجمة وتدعيمه. وسواء أكانت النظرية التي ترى بأن هذه السونيتة كتبت في ذكرى رحيل كروموبل عام (١٥٤٠) نظرية مبرهَنَة أم لا، يبقى من الجلي أن المترجم اختار صوتاً له تأثيره المباشر في القرّاء المعاصرين نظرا لانتمائه لعصرهم.

إن تحديث النصوص من خلال الترجمة باستخدام الإضافة أو الحذف أو التحوير المقصود يظهر بشكل واضح في عمل عنوانه "المترجم العام" 'translatorgeneral' لـــ فيلمون هولاند (١٥٥٢- ١٦٣٧). ففي معرض ترجمته أعمالَ ليڤي صرح بأن هدفه كان التأكيد أن على ليڤي "أن يعبر عما في ذهنه باللغة الإنكليزية، ولو لم يكن ذلك على درجة من البلاغة، لكن على الأقل أن تكون صحيحة كتلك في اللاتينية"، وادعى أنه "لم يستخدم أي عبارة مؤثرة بل أسلوباً شعبياً بسيطاً". إنّ محاولاته في استخدام أسلوب كهذا أدّت إلى تغييرات نذكر منها: استخدام مصطلحات معاصرة لمصطلحات رومانية أساسية معينة، فعلى سبيل المثال patres et plebs أصبحت Lords (أسياد) أو Nobles and Commons (نبلاء وعوام)، comitium قد تكون common hall قاعة عامة أو High court المحكمة العليا أو Parliament مجلس النواب؛ وpraetor تصبح Lord Chiefe Justice السيّد المحامي العام أو Lord

السيد حاكم المدينة Governour of the City. ويقوم أحياناً أخرى بإدخال عبارات أو جمل تفسيرية في محاولته إيضاحَ المقاطع والدلالات الغامضة، وفوق ذلك كله تتضح نزعته القومية الجريئة. ويهاجم هولاند في كتابه 'مقدمة إلى القارئ' - الذي يتحدث عن ترجمته لأعمال بليني - أولئك النقاد الذين يعارضون جعل الأعمال الكلاسيكية اللاتينية أعمالا شعبية ويعلق على ذلك بأنهم "لا يفكرون بصورة مشرفة في وطنهم الأصل ولغتهم الأم كما ينبغي"، مدّعياً بأنهم إن فعلوا ذلك إنما يكونون متحمسين "للنصر على الرومان بإخضاع أدبهم لسلطة القلم الإنكليزي" انتقاماً من غزو الرومان لبريطانيا بقوة السيف في سالف الأزمان.

قامت الترجمة في مرحلة النهضة الأوروبية بدور مركزي مهم. وقد كتب جورج شتاينر في ذلك:

> في عصر انفجار الاختراعات، ووسط تهديد حقيقي بالإفراط والفوضى، قامت الترجمة باستيعاب المادة الخام الضرورية وصياغتها وتشكيلها. لقد كانت المادة الأولى للمخيلة بكل معنى الكلمة. وقد شكلت فضلاً عن ذلك معنىً منطقياً عن العلاقة بين الماضي والحاضر، وبين اللغات والتقاليد المختلفة التي تفرّقت بسبب التوتر القومي والصراع الديني.(١٩)

لم تكن الترجمة نشاطاً ثانوياً بأي حال من الأحوال، بل نشاطا أساسياً، تستخدم قوة مؤثرة في صياغة الحياة الفكرية للعصر. وفي بعض الأحيان تبرز صورة المترجم بوصفه ناشطاً ثورياً أكثر من كونه تابعاً للمؤلف أو للنص الأصليَين.

القرن السابع عشر:

ظهرت في أواسط القرن السابع عشر تأثيرات الحركة المعارضة لحركة الإصلاح الديني، والصراع بين الحكم الملكي المطلق والنظام النيابي

المتنامي، واتساع الهوة بين النزعة الإنسانية المسيحية التقليدية والعلوم. كل هذه الأمور مجتمعة أدت إلى تغييرات جذرية في نظرية الأدب ومن ثمَّ في دور الترجمة. إن محاولات ديكارت (١٥٩٦- ١٦٥٠) لإنشاء طريقة للتفكير الاستقرائي تمثلت في انشغال النقاد الأدبيين في وضع قواعد للإبداع الجمالي. عاد الكتّاب - في محاولتهم إيجادَ نماذج - إلى الأساتذة القدماء، ذلك أنهم رأوا في المحاكاة وسيلة للتعليم. وقد تزايدت ترجمة الأعمال الكلاسيكية بشكل ملحوظ في فرنسا بين عامي ١٦٢٥ و ١٦٦٠، في عصر الكلاسيكية الفرنسية العظيم وازدهار المسرح الفرنسي على الوحدات التي وضعها أرسطو. وقد تُرجمت أعمال الكتّاب والمنظّرين الفرنسيين بدورها إلى الإنكليزية.

لكنّ التشديد على القواعد والنماذج في إنكلترا في أثناء العصر الأوغسطي لم يعن على أي حال أنّ الفن كان يُعد مجرد مهارة قائمة على المحاكاة. كان الفن تنظيماً للطبيعة بشكل جميل ومتناسق، فالطبيعة هي القدرة الفطرية التي تتخطى التعريف لكنها تفرض الشكل النهائي. إنّ نظرية الترجمة للسير جون دنهام (١٦١٥ – ١٦٦٩) - والتي تعبر عنها قصيدته 'إلى السير ريتشارد فانشو على ترجمته لباستور فيدو' (١٦٤٨) وفي مقدمة ترجمته لـــ 'انهيار طروادة' (١٦٥٦) [المذكورة أدناه]- التي تشمل كلا الجانبين الشكلي (الفن) والروحي (الطبيعة) لعمله، ولكنها تحذر من تطبيق مبدأ الترجمة الحرفية في ترجمة الشعر:

> لأنه ليس من شأنه فقط أن يترجم من لغة إلى لغة، بل من شعر إلى شعر؛ والشعر يتمتع بروح مرهفة جداً، ذلك أنه يتبخر بنقله من لغة إلى أخرى، وإذا لم تضف له روح جديدة عند النقل، فلن يتبقى منه شيء سوى شكل ميت.[٢٠]

وقد دافع دنهام عن مفهوم في الترجمة يساوي بين المترجم والكاتب لكنهما يعملان في سياقين زمني واجتماعي مختلفين بشكل واضح. كما يرى

أن من واجب المترجم اتجاه النص الأصلي أن يستخلص ما يفهم على أنه النواة الأساسية للعمل وأن يعيد تقديم العمل في اللغة الهدف أو خلقه.

يذهب أبراهام كاولي (١٦١٨-١٦٦٧) إلى مرحلة أبعد من ذلك، فهو يؤكد بشدة في مقدمة عمله 'القصائد البندارية'* (١٦٥٦) قائلاً إنني "أخذت وتركت وأضفت ما أريد" في ترجمته، فهو لم يهدف إلى أن يُفهم القارئ بدقة ما قاله المؤلف الأصلي بوصفه "طريقة كلامه وأسلوبه". صنع كاولي حالة تتعلق بطريقته في الترجمة، مستبعداً أولئك النقاد الذين يفضلون (مثل درايدن) أن يسمّوا شكل ترجمته "محاكاة"، وينوه ت. ر. شتاينر بأن مقدمة كاولي اعتبرت بياناً "للمترجمين المتحررين في أواخر القرن السابع عشر". وقد تغلب جون درايدن (١٦٣١- ١٧٠٠) - في مقدمته المهمة لــ 'رسائل أوفيد' (١٦٨٠) - على مشكلات الترجمة، وذلك بتشكيل ثلاثة أنواع رئيسة:

١- ما بعد العبارة (metaphrase)، أو نقل عمل مؤلف ما كلمة كلمة، وسطراً سطراً، من لغة إلى أخرى.

٢- الشرح (paraphrase)، أو الترجمة الموسعة، النظرة الشيشرونية في ترجمة المعنى مقابل المعنى.

٣- المحاكاة (imitation)، إذ يتمكن المترجم من أن يتخلى عن النص الأصلي حين يرى ذلك مناسباً.

اختار درايدن من بين هذه الأنواع النوع الثاني كونه أكثر الطرق توازناً، بشرط أن يحقق المترجم معايير معينة. إذ يرى أن على المترجم أن يكون شاعراً حين يترجم الشعر، وأن يكون متمكناً من اللغتين معاً، وأن يفهم ميزات المؤلف الأصلي وروحه إلى جانب التقيد بالقوانين الجمالية في عصره. ويشبه درايدن المترجم برسام الصور- ذلك التشبيه الذي عاد

(*) القصائد البندارية: هي القصائد الشعبية التي لا تتقيد بقافية أو بعدد الأسطر في المقطع الواحد.

للظهور على نحو متكرر في القرن الثامن عشر - ظانّاً أن من واجب الرسام أن يجعل صورته مشابهة للأصل.

في كتابه Dedication of the Aeneis "إهداء إلى إينياس" (١٦٩٧) يدعي درايدن أنه اتبع طريق الاعتدال الذي حدده لنفسه، وأنه سار "بين الطرفين المتباعدين: الشرح والترجمة الحرفية"، لكنه حدّث لغة نصه الأصلي باتباع النماذج الفرنسية: "لقد حاولت أن أجعل ڤيرجيل يتحدث الإنكليزية كما لو كان هو نفسه سيتحدثها لو أنه ولد في إنكلترا، وفي هذا العصر بالذات ". نأخذ مثالاً من ترجمة درايدن لـــ ڤيرجيل، الأسطر الأولى من خطاب ديدو الذي تصف فيه أفكارها حول إينياس بلغة مؤنقة لبطلة معاصرة:

عزيزتي آنا! أي أحلام جديدة مخيفة

يا روحي المجهدة! أي رؤىً في الليل

تقلق هدوئي، وتضيق صدري

بأفكار غريبة عن ضيفنا الطروادي[٢١]

اتبع ألكسندر بوب (١٦٨٨ – ١٧٤٤) عن كثب وجهة نظر درايدن في الترجمة، وقد دافع عن الطريق الوسطى التي اتبعها درايدن، مع تأكيد قراءة العمل الأصلي بصورة متأنية لملاحظة تفاصيل الأسلوب والطريقة في أثناء السعي للحفاظ على 'جذوة' القصيدة متقدة.

القرن الثامن عشر:

هناك عنصر آخر يتضمنه مفهوم الشاعرين بوب ودرايدن عن الترجمة، شيءٌ يتجاوز مشكلة الحوار بين الترجمة الأمينة المبالغ فيها والترجمة الحرة: ألا وهو مسألة الواجب الأخلاقي للمترجم تجاه قارئه المعاصر. قاد الدافع لتوضيح الروح الجوهرية للنص وتبسيطها إلى إعادة كتابة النصوص السابقة على نطاق واسع لكي تتناسب مع المقاييس المعاصرة للذوق واللغة. ومثال على ذلك إعادة الصياغة المشهورة لأعمال شكسبير

بالإضافة إلى ترجمة أعمال راسين وإعادة كتابتها. ويناقش الدكتور جونسون (١٧٠٩-١٧٨٤) في كتابه "حياة البابا" (١٧٧٩- ١٧٨٠) مسألة الإضافة إلى النص عن طريق الترجمة، معلقاً على ذلك بأنه إذا كانت في الإضافة رشاقةٌ للنص فهي شيء مرغوب بالتأكيد شريطة عدم حذف شيء من النص. وأردف قائلاً إن "غرض الكاتب هو أن يُقرأ عمله"، زاعماً أن بوب كتب لزمانه ولأمته. إن حق الفرد بأن يُخاطَب باللغة التي يفهمها وعلى الأرضية التي يقف عليها هو عنصر مهم في قضية الترجمة في القرن الثامن عشر، ويرتبط هذا الحق بالمفاهيم المتغيرة "للأصالة".

ولتوضيح المنهج المعين الذي جاء به بوب في ترجمته أعمال هوميروس، قارِن المقطع التالي بترجمة تشابمان لأحد الأحداث في الكتاب ٢٢ من الإلياذة. يعرض بوب شخصية أندرومارك* وهي تعاني وتبتئس، في حين يُظهرها تشابمان على أنها شخصية محاربة في ذاتها. إن استخدام تشابمان الأفعال المباشرة يضفي على المشهد مسحة مؤثرة، بينما تركز تراكيب بوب اللاتينية على التوقع المؤلم الذي يقود إلى اللحظة التي يصبح فيها الرعب واضحاً للعيان. حتى ذلك الرعب يختلف كل من بوب وتشابمان في عرضه – إذ تتعارض صفات الألوهية التي يضفيها بوب على شخصية هيكتور مع وصف تشابمان المطول لانحلال البطل:[٢٢]

She spoke; and furious, with distracted Pace,

Fears in her Heart and Anguish in her Face,

Flies through the Dome, (the maids her steps pursue)

And mounts the walls, and sends around her view.

Too soon her Eyes the killing Object found,

The god-like Hector dragg'd along the ground.

(*) أندروماك: زوجة هيكتور وبطلة في الأسطورة.

A sudden Darkness shades her swimming Eyes:

She faints, she falls; her Breath, her colour flies. (Pop)

تحدثت بغضب وخطت وهي شاردة، الخوف في
قلبها والكرب في وجهها، صعدت إلى القبة
(ووصيفاتها يتبعن خطواتها) ثم اعتلت الأسوار تنظر
من حولها. وبسرعـــة وقعت عيناها على الشخصَ
المقتول، مسحولاً على الأرض هيكتور شبيه الآلهة
وفجأة تغشى الظلمة عينيها المغرورقتين: يغمى عليها..
وتسقط.. ثم يتوقف نَفَسُها ويتغير لونها. (بوب)

Thus fury-like she went,

Tow women, as she will'd, at hand; and made her quick ascent Up to the tower and press of men, her spirit in uproar.Round She cast her greedy eye, and saw her Hector slain, and bound T'Achilles chariot, manlessly dragg'd to the Grecian fleet,

Black night strook through her, under her trance took away her feet. (Chapman)

وهكذا ذهبت بغضب شديد امرأتان، كما أمرت، تحت تصرفها لتساعداها على اعتلاء البرج بسرعةهناك حيث جمهرة من الرجال، وروحها مهتاجة. ألقت بعينيها المتلهفتين من حولها، ورأت حبيبها هيكتور مقتولاً، مربوطاًإلى عربة أخيل، مسحوباً بإذلال إلى الأسطول اليوناني،أحاط بها ظلام دامس.. انتابتها غيبوبة وسقطت. (تشابمان)

انتشر في القرن الثامن عشر المفهوم الذي يرى أن المترجم رسام أو مقلد، له واجب أخلاقي تجاه مادته الأصلية وتجاه متلقي هذه المادة، انتشاراً واسعاً، لكنه خضع لسلسلة من التغيرات المهمة حسب تغير البحث لترميز

عمليات الإبداع الأدبي وتوصيفها. ويرى غوته (١٧٤٩-١٨٣٢) أن كل أدب لا بد من أن يمر في ثلاثة أطوار من الترجمة، وعلى الرغم من تكرار الأطوار نجد أنها قد تقع جميعها في نظام لغوي واحد وفي الوقت نفسه.يؤدي الطور الأول مهمة "تعريفنا بالبلدان الأجنبية بلغتنا الخاصة"، ويذكر غوته مثالاً على ذلك الكتاب المقدس الألماني الذي ترجمه لوثر. ويكمن الطور الثاني في الاستحواذ على النص من خلال استبداله وإعادة إنتاجه، إذ يستوعب المترجم معنى عمل أجنبي ويعيد صياغته بلغته الخاصة. وهنا يستشهد غوته بالكاتب الألماني ويلاند وبالتقليد الفرنسي في الترجمة (هذا التقليد الذي استخف به المنظرون الألمان كثيراً). أما ما يراه في المقام الأول فهو الطور الثالث: وهو نمط يهدف إلى تطابق تام بين النص الأصل والنص الهدف. إن تحقيق هذا النمط يجب أن يتم من خلال ابتكار أسلوب جديد يمكن من خلاله صهر تفرد الأصل في شكل وتركيب جديدين. ويستشهد غوته بعمل فوس -الذي ترجم أعمال هوميروس- بوصفها مثالاً على المترجم الذي حقق هذا المستوى الثالث القيم. ويحاول غوته أن يبرهن مفهوماً جديداً عن "الأصالة" في الترجمة مع رؤية لوجود تراكيب عالمية دقيقة على المترجم أن يسعى لإيجادها. والمشكلة في هذا الاقتراح هي أنه يقترب على نحو خطير من نظرية عدم القابلية للترجمة.

قبيل نهاية القرن الثامن عشر وتحديداً في عام (١٧٩١)، أصدر ألكسندر فريزر تيتلر مجلداً بعنوان 'مبادئ الترجمة'، ويُعدُّ هذا المجلد أول دراسة منهجية باللغة الإنكليزية لعمليات الترجمة.[٢٣] يضع تيتلر ثلاثة مبادئ أساسية وهي:

١- يجب أن تقدم الترجمة نسخة كاملة عن فكرة العمل الأصلي.

٢- يجب أن يكون الأسلوب وطريقة الكتابة بأسلوب كتابة العمل الأصلي نفسه، وطريقة كتابته أيضاً.

٣- يجب أن تحتوي الترجمة خصائص اليسر والسهولة الموجودة في النص الأصلي نفسها.

يعارض تيتلر تأثير درايدن، مؤكداً أن مفهوم الشرح (paraphrase) أدى إلى ترجمات حرة مُبالغ فيها، مع أنه يوافق على أن إيضاح الأشياء الغامضة في النص الأصلي هو جزء من واجبات المترجم حتى ولو استلزم ذلك بعض الحذف أو الإضافة. كما يستخدم تيتلر تشبيه المترجم بالرسام الذي كان سائداً في القرن الثامن عشر ولكن بطريقة مختلفة، فهو يرى أن المترجم لا يمكنه استخدام ألوان النص الأصلي نفسها، ولكنه مع ذلك مطالب بأن يضفي على لوحته 'قوة' و'تأثير' العمل الأصلي نفسيهما. وإن على المترجم أن يسعى جاهداً ' ليتبنى روح مؤلفه التي يجب أن تتكلم من خلال جوارحه هو".

إذاً، كانت نظرية الترجمة من درايدن إلى تيتلر مهتمة بمشكلة إعادة خلق روح أو جوهر أو طبيعة أساسية في العمل الفني. لكن أصبح من الصعب تحديد الثنائية السابقة الواقعة بين التركيب الشكلي والروح المتأصلة، ذلك أن الكُتاب صرفوا انتباههم تدريجياً تجاه مناقشة نظريات الخيال بعيداً عن التأكيد السابق على الدور الأخلاقي للفنان، وبعيداً عما وصفه كوليردج بـــ 'النسخ الشاق' الذي "ينتج أقنعةً فقط، لا أشكالاً تنبض بالحياة".[٢٤]

الرومانتيكية:*

كتب بول ڤان تيغيم عملاً نموذجياً رائعاً عن الرومانتيكية الأوروبية بعنوان 'الرومانتيكية في الأدب الأوروبي' (١٩٤٨)، يصف فيه الحركة الرومانتيكية بـــ "أزمة الوجدان الأوروبي"[٢٥]. ومع وجود تلميح سابق لهذه

(*) الرومانتيكية (أو الابتداعية): حركة بدأت في الأدب الأوروبي ودامت ما بين الأعوام ١٧٥٠ و١٨٧٠، وتتميز باعتمادها على الخيال وحرية التفكير والتعبير، وتجعل من الطبيعة شيئاً مثالياً.

الأزمة في القرن الثامن عشر، نجد أن مدى رد الفعل ضد العقلانية* والتناسق الشكلي (الأفكار المثالية للكلاسيكية الجديدة**) بدأ يتضح في العقد الأخير من ذلك القرن، مع وجود موجات من الصدمات واسعة النطاق تبعت الثورة الفرنسية عام (١٧٨٩). بعد رفض العقلانية أصبح التركيز على الدور الحيوي للمخيلة، وعلى رؤية الشاعر الفرد إلى العالم على أنها مثالٌ ثوري وميتافيزيقي. جاءت فكرة حرية القوى المبدعة بعد تأكيد المذهب الفردي،*** جاعلة من الشاعر مبدعاً صوفياً إلى حد ما، ووظيفته أن يكتب الشعر الذي من شأنه أن يخلق الكون من جديد، وهذا ما برهنه الشاعر شيلي في مقالته ' الدفاع عن الشعر ' عام (١٨٢٠).

إن تفريق غوته بين أنواع الترجمة والمراحل التراتبية للتقويم الجمالي هو مؤشر على تغير الموقف تجاه الترجمة والذي نتج عن إعادة تقويم دور الشعر والإبداع. في بريطانيا قام كوليردج (١٧٧٢ – ١٨٣٤) في عمله Biographia Literaria "سيرة ذاتية أدبية" عام (١٨١٧) بإيجاز نظريته في التفريق بين الخيال والمخيلة، مؤكداً أن المخيلة هي القوة العضوية والإبداعية الأسمى، مقارنة مع الآلية الخالية من الحياة للخيال. هناك روابط بين هذه النظرية ونظرية معارضة الشكل العضوي والآلي التي أوجزها المنظّر والمترجم الألماني أوغست ڤيلهلم شليغل (١٧٦٧ – ١٨٤٥) في عمله (Vorlesungen über dramatische kunst und Literatur) "محاضرة في الفن المسرحي والأدب" عام (١٨٠٩) والذي تُرجم إلى الإنكليزية عام (١٨١٣).

(*) العقلانية: هي الاعتقاد بأن الآراء والسلوك يجب أن يعتمدا فقط على العقل لا على المعتقدات الدينية والعاطفية.

(**) الكلاسيكية الجديدة: هي ما يتعلق بميزات إعادة إحياء الأشكال الأدبية الرومانية منها واليونانية.

(***) المذهب الفردي: وهو الإيمان بأنه يجب أن يكون لأفراد المجتمع الحق في اتخاذ قراراتهم بمفردهم وعدم انصياعهم لسلطة الحكومة.

وستقدم كلتا النظريتين الألمانية والإنكليزية قضية كيفية تعريف الترجمة، بوصفها إما مشروعاً إبداعياً أو ميكانيكياً. يمكننا أن نلاحظ الموقف الغامض لعدد من كبار الكتاب والمترجمين في الجدل الرومانتيكي الدائر حول طبيعة الترجمة. ويؤكد أوغست ڤيلهلم شليغل أن أشكال التكلم والكتابة كلها هي أشكال للترجمة، لأن طبيعة التواصل تعتمد على تفسير وفك شيفرة الرسائل المُستَلَمة وفكّها. كما يؤكد وجوبَ الحفاظ على شكل العمل الأصلي (فقد احتفظ على سبيل المثال في ترجماته للشاعر الإيطالي دانتي بشكل القافية الإيطالية "terza rima(*)"). في غضون ذلك، أدرك فريدريك شليغل (١٧٧٢ - ١٨٢٩) أن الترجمة مقولة فكرية أكثر من كونها نشاطاً يرتبط باللغة أو الأدب فحسب.

إن فكرة الوصول إلى روح عظيمة الشكل تسمو فوق العالم العادي وتعيد خلق الكون أدت إلى إعادة تقويم دور الشاعر في هذا العصر، وإلى تأكيد إعادة اكتشاف عظماء من الماضي امتازوا بحيازة إدراك سليم عن الإبداع. إن فكرة وجود كُتابٍ في كل العصور ينشغلون في عملية إعادة ما أطلق عليه بليك 'الجسد الإلهي في كل شخص' نجم عنها أعدادٌ كبيرة من الترجمات مثل ترجمات شليغل- تيك لأعمال شكسبير(١٧٩٧- ٨١٣٣)، وترجمة شليغل وترجمة كاري لــ "الكوميديا الإلهية" (١٨٠٥ – ١٨١٤)، والحركة الداخلية الواسعة والمتشابكة لترجمة الأعمال النقدية والكتابات المعاصرة عبر اللغات الأوروبية. وفي هذا العصر تمت في الواقع ترجمة الكثير من النصوص التي كان من المتوقع أن يكون لها تأثير أساسي في اللغة الهدف (كترجمة أعمال المؤلفين الألمان إلى الإنكليزية أو بالعكس، وترجمة أعمال سكوت وبايرون إلى اللغة الفرنسية والإيطالية...الخ) ذلك أن النقاد

(*) تيرزارايما: هو شكل القافية الإيطالية، وتتألف من ثلاثة سطور وأحد عشر مقطعاً، والمقصود بذلك الموشح.

وجدوا صعوبة في التمييز بين دراسة التأثير الأدبي ودراسة الترجمة الصرفة. وقد نجم عن التأكيد على تأثير الترجمة في الثقافة الهدف تحول الاهتمام عن العمليات الفعلية للترجمة. وعلاوة على ذلك، أصبح من الممكن تحديد اتجاهين متنازعين في أوائل القرن التاسع عشر: أحدهما يمجد الترجمة على أنها مقولة فكرية؛ مع عَدِّ المترجم عبقرية مبدعة في ذاتها،فهوعلى اتصال بنبوغ النص الأصلي ويقوم بإغناء الأدب واللغة التي يُترجِم إليها. أما الاتجاه الآخر فيرى الترجمة من منظور الوظيفة الميكانيكية التي تمنح الشهرة لنص ما أو كاتب ما.

وقد قاد تفوق المخيلة على الخيال ضمناً إلى الافتراض القائل: إنه لابد لقوة مبدعة عليا أن توحي بالترجمة حتى تصبح أكثر من مجرد نشاط يومي يضيع الروح المشكلة للنص الأصلي.الأمر الذي أثار مشكلة أخرى ألا وهي مشكلة "المعنى". وإذا أدركنا أن الشعر هو كيان مستقل عن اللغة، فكيف يمكننا ترجمته ما لم نفترض بأن المترجم قادر على قراءة ما بين السطور في النص الأصلي ومن ثمّ تعيد كتابة نص- وراء- النص، وهو ما سيشير إليه مالارميه لاحقاً بوصفه نص الصمت والفراغات؟

ويبين تيموثي ويب في دراسته الترجمة والشاعر شيلي كيف أن غموض دور المترجم يظهر في كتابات الشاعر الخاصة. ويقتبس ويب من أعمال شيلي ومن ميدوين، الذي كتب سيرة حياة شيلي، ليوضح أن شيلي رأى الترجمة نشاطاً ذا مكانة متدنية، وأنها "طريقة لملء الفراغات بين الإلهامات". ويشير ويب إلى أن شيلي على ما يبدو ينتقل من ترجمة أعمال تثير الإعجاب بأفكارها إلى ترجمة أعمال تثير الإعجاب بميزاتها الأدبية. هذه النقلة مهمة لأنها إلى حد ما تتبع التسلسل الهرمي الذي وضعه غوته عن الترجمة وتُظهر المشكلة التي أثارتها الترجمة في تأسيس الجماليات الرومانتيكية. والأهم من ذلك كله، هو أنه مع تحول التركيز عن العمليات الشكلية للترجمة، ستقود فكرة عدم القابلية للترجمة إلى مبالغة في التركيز على الدقة التقنية وإلى

التحذلق الناجم عن الترجمة في أواخر القرن التاسع عشر. وقد شَكّلَ الافتراض القائل: إن المعنى موجود بين السطور عائقاً أمام المترجم. هناك طريقتان فقط للخروج من هذا المأزق:

١- استخدام الترجمة الحرفية بالتركيز على اللغة المباشرة للرسالة؛ أو:

٢- استخدام لغة مصطنعة في مكان ما في نص اللغة الأصل إذ من الممكن أن يتم إيصال الشعور الخاص بالعمل الأصلي عن طريق غرابة النص.

ما بعد الرومانتيكية:

اقترح فريدريك شلايرماخر (١٧٦٨-١٨٣٤) خلق لغة ثانوية مستقلة بذاتها تستخدم في الأدب المترجم فقط، بينما صرح دانتي غابرييل روزيتي (١٨٢٨-١٨٨٢) بتبعية المترجم لأشكال النص الأصلي ولغته. يمثل هذانِ الاقتراحان محاولتين للتغلب على الصعوبات التي وصفها شيلي على نحو مفعم بالحيوية في مقالته (The Defence of Poesy) "الدفاع عن الشعر" عندما نبه قائلاً:

> كما كان من الحكمة أن ترمي زهرة البنفسج في اختبار صعب بحيث يمكنك اكتشاف المبدأ الأساسي للونها وعبيرها، فإن من الحكمة أن تسعى لنقل إبداعات شاعر ما من لغة إلى أخرى. إذ لابد للنبتة أن تخرج ثانية من بذورها وإلا فلن تزهر - وهذا هو عبء لعنة بابل.[٢٦]

اشترك عدد من المترجمين الإنكليز في القرن التاسع عشر في نظرية شلايرماخر حول لغة مستقلة للترجمة، نذكر من هؤلاء المترجمين ف. دبليو. نيومان وكارليل ووﻳﻠﻴﺎم مورّيس. وقد صرح نيومان بأن على المترجم أن يحافظ على كل ميزة خاصة من ميزات العمل الأصلي حيثما أمكن ذلك و"كلما كان النص غريبا كان الحرص أكبر"،[٢٧] بينما يمكننا أن نجد شرحاً

لوظيفة الخصوصية في مراجعة سيمكوكس ترجمةَ موريس لـــ 'قصة ڤولسَنغس ونبِلَنغس' (١٨٧٠) حين أعلن أن "اللغة الإنكليزية القديمة الطريفة للترجمة والتي تتسم بالغرابة" فعلت الكثير "لإخفاء عدم التساوي وعدم الكمال في النص الأصلي".(٢٨)

ترجم ويليام موريس (١٨٣٤-١٨٩٦) عدداً كبيراً من النصوص، منها القصص البطولية الإسكندناڤية، وملحمة هوميروس "الأوديسا"، وملحمة ڤيرجيل "الإنيادة"، وقصص الحب الرومانسية الفرنسية القديمة.. الخ، كما تلقى مديحاً نقدياً مهما. وكتب أوسكار وايلد في تعليقه على ترجمة موريس "للأوديسا" بأنها كانت "عملاً فنياً حقيقياً، فهي ليست مجرد ترجمة من لغة إلى لغة بل هي ترجمة شعر إلى شعر". لكنه نوه إلى أن "الروح الجديدة المضافة في عملية النقل" هي أقرب للإسكندناڤية منها إلى اليونانية، وهذا الرأي هو توضيح جيد للتوقعات التي قد تكون لدى القارئ في القرن التاسع عشر حيال الترجمة. وقصد موريس أن تكون ترجماته قديمة تملؤها المفردات اللغوية الغريبة التي تصعب قراءتها والتي غالباً ما تكون غامضة. ليست هناك أية تنازلات للقارئ الذي يُتوقع منه أن يتعامل مع العمل على أساس لغة النص الخاصة، وأن يواجه من خلال غرابة اللغة الهدف غرابة المجتمع الأجنبي الذي أنتج هذا النص أصلاً. ومن الممكن رؤية صعوبة أسلوب موريس في المقطع التالي وهو مأخوذ من الكتاب السادس من ملحمة "الإنيادة":

What God, O Palinure, did snatch thee so away

From us thy friends and drown thee dead amidst the watery way?

Speak out! For Seer Apollo, found no guileful prophet erst,

By this one answer in my soul a lying hope hath nursed;

Who sang of thee safe from the deep and gaining field and fold

Of fair Ausonia: suchwise he his plighted word doth hold![29]

آه يا بالينور، أي إله خطفك بعيداً عنا نحن أصدقاءك
وأغرقك حتى الموت وسط الطرق المائية ؟ تكلمي! فإن
المتنبئ أبولو، لم يجد متنبئاً خداعاً من قبل فبوجود هذا
الجواب في أعماق روحي تربى أمل كاذب غنى بأنك
بأمان في الحقول المعطاءة وبين القطعان
في أسونيا الجميلة: وبهذا يمسك على كلمته العهد.[٢٩]

الفيكتوريون:

كانت الحاجة إلى نقل ابتعاد النص الأصلي في الزمان والمكان شغلَ المترجمين الفيكتوريين الشاغل. وقد أثنى توماس كارليل (١٧٩٥-١٨٨١)، الذي استخدم تراكيب ألمانية معقدة في ترجماته عن الألمانية، على كثرة الترجمات الألمانية زاعماً أن الألمان درسوا الأمم الأخرى "بروحٍ تستحقّ الاتباع غالباً" كي يكونوا قادرين على المشاركة في "ما هو قيم وجميل " من نتاجات الأمم الأخرى.[٣٠] وبالمثل، صرح دانتي غابرييل روزيتي (١٨٢٨ - ١٨٨٢) في مقدمة ترجمته بواكير الشعراء الإيطاليين (١٨٦١) "أن الدافع الحقيقي الوحيد لنظم الشعر بلغة حديثة يجب أن يكون منح أمّة جديدة وبأكثر قدر ممكن حيازة المزيد من صفات الجمال"[٣١]، مشيراً مع ذلك إلى أن القصائد الأصلية غالباً ما كانت مبهمة وغير مكتملة.

لذلك فإن ما يظهر من مفهوم شلايرماخر وكارليل وما قبل الرافائيليين عن الترجمة هو نوع من التعارض المثير للاهتمام. فمن جهة نجد احتراماً كبيراً، يوشك أن يكون تملقاً، للنص الأصلي. بيدَ أن هذا الاحترام قائم على ثقة الكاتب الشخصية بقيمة النص. وبعبارة أخرى، يدعو المترجم المفكر والقارئ المثقف للمشاركة في ما يعدّه تجربة إغناء سواء على الصعيد الجمالي أو الأخلاقي. علاوة على ذلك اعتبر النص الأصلي ملكية، أو شيئاً جمالياً يضاف إلى مجموعة، من دون الإذعان لذوق الحياة المعاصرة أو

توقعاتها. ومن جهة أخرى يرفض المترجمون وبشكل ضمني مُثل التعلم العالمية وذلك بإنتاج ترجمات قديمة على نحو مقصود صُممت لتقرأها جماعات قليلة. وفي خضمّ ذلك الجمهور العام من القراء المبعثر والمنتشر على مدار القرن، كان القارئ المثقف يمثل أقلية صغيرة جداً. ولهذا وضعت الأسس لذلك المفهوم الذي يَعد الترجمة من اهتمامات النخبة.

ينصح ماثيو آرنولد (١٨٢٢- ١٨٦٨) القراء الهواة في محاضرته الأولى "حول ترجمة أعمال هوميروس" بأن يضعوا ثقتهم في الباحثين المختصين، لأنهم وحدهم القادرون على أن يقولوا إذا كانت الترجمة تقدم التأثير نفسه الذي يقدمه النص الأصل كثيراً أو قليلاً وتوجه بالنصح إلى من يرغب أن يصبح مترجماً قائلاً:

> ليكن المترجم مرتاباً في أفكاره لما كان سيظن قدماء الإغريق فيه، وإلا سيضيع في غموض مبهم. يجب عليه ألا يثق برأي القارئ الإنكليزي العادي عنه، لأنه إن فعل فسيكون كمن اختار الأعمى مرشداً له. كما يجب عليه ألا يثق بحكمه في عمله، لأن نزواته الفردية قد تضلله. وعليه أن يسأل عن كيفية تأثير عمله في أولئك الذين يعرفون اليونانية ويستطيعون تذوق الشعر.[٣٢]

فبالنسبة إلى آرنولد على المترجم أن يركز على نص اللغة الأصل بشكل أساس وأن يَتعامل مع ذلك النص بالتزام تام. فلا بد من إقناع القارئ في اللغة الهدف بنص اللغة الأصل عن طريق الترجمة، وهذا موقف يختلف عما عبر عنه إيراسموس حين ناقش الحاجة إلى سهولة تناول النص الأصل. ومع صعوبة التشعبات القومية ونمو الفخر بالثقافة القومية لم يعد المترجمون الفرنسيون أو الإنكليز أو الألمان على سبيل المثال يرون الترجمة وسيلة أساسية لإغناء ثقافتهم الخاصة. لذا فإن تجسد المفهوم النخبوي للثقافة والتعليم في هذا الموقف أسهم على نحو ساخر في الإقلال من قيمة الترجمة. ذلك أنه إذا تم عَدُّ الترجمة أداة، أو وسيلة فقط لإحضار قارئ نص اللغة الهدف إلى

النص الأصلي في اللغة الأصل، فإن قدرة المترجم على الكتابة وجودة أسلوبه ستكونان على درجة أقل من الأهمية. كما أضاف هنري وادسورث لونغفيلو (١٨٠٧-١٨٨١) بعداً آخر لمسألة دور المترجم، وهو بعد يقيد وظيفة المترجم حتى أكثر من رأي آرنولد. فقد صرح لونغفيلو، في معرض نقاشه ترجمتَه "الكوميديا الإلهية" لدانتي، وفي دفاعه عن قراره في ترجمتها شعرا غير مقفى، أن:

> المزية الوحيدة التي ينفرد بها كتابي أنه هو بالضبط مثلما قاله دانتي، وليس كما يمكن أن يتصور المترجم أن دانتي قد يقوله لو كان رجلاً إنكليزياً. وبعبارة أخرى، في محاولتي لجعل هذه الكوميديا مقفاة سعيت جاهداً لجعلها ترجمة حرفية مثل ترجمة النثر.... في ترجمة عمل دانتي لا بد من التخلي عن شيء ما. فهل ستكون القافية الموزونة التي تزهر على امتداد الأبيات كزهرة الياسمين الممتدة على السياج؟ وحتى نحافظ على شيء ما أثمن من القافية لا بد من أن يكون هذا الشيء هو الأمانة والحقيقة – أي حياة ذلك السياج النباتي نفسه.... إن عمل المترجم هو نقل ما يقوله الكاتب لا شرح ما يعنيه، فهذا هو عمل المعلق. إن قضية المترجم تكمن في ما يقوله المؤلف والطريقة التي يقوله بها.[٣٣]

تأخذ آراء لونغفيلو الاستثنائية عن الترجمة الموقف الحرفي إلى أقصى الحدود، فالقافية بالنسبة إليه ليست سوى زركشة أو كما يَعدّها الحافة المزهرة على السياج، وهي تختلف عن حياة أو حقيقة القصيدة نفسها أو حقيقتها. فقد أحيل المترجم إلى وضع الفني المختص - لا شاعر ولا معلق - له مهمة مُعَرّفة بوضوح ولكنها محدودة بصرامة.

وتأتي آراء إدوارد فيتزجيرالد (١٨٠٩-١٨٦٣) مناقضة تماماً لآراء لونغفيلو، حيث يرى أن النص يجب أن يحيا بأي ثمن، وذلك بعملية "ترجمة

لإحياء ذلك النص ولو بأسوأ شكل ممكن، إذا لم يستطع الإبقاء على حياة النص الأصلي بأفضل شكل". إن فيتزجيرالد، الذي اشتهر بترجمته رباعيات عمر الخيام (١٨٥٨)، هو من وضع ملحوظته الشهيرة بأن الحصول على عصفور حي خير من صقر محنط. بعبارة أخرى، بعيداً عن السعي لتوجيه قارئ اللغة الهدف إلى نص اللغة الأصل، يسعى عمل فيتزجيرالد لتقديم نسخة من النص الأصل إلى الثقافة الهدف بوصفها كياناً حياً. بيد أن آراءه المتشددة إلى حد ما حول تدني النص الأصلي - والتي تم الاستشهاد بها في الصفحة الثالثة من المقدمة - تنم على موقف مترفع يكشف عن شكل آخر من أشكال النخبوية. وقد أدّى الاتجاه الرومانتيكي المتفرد عند مترجمين، من أمثال فيتزجيرالد، إلى ما وصفه يوجين نايدا بـــ "روح الاستثنائية "، إذ يظهر المترجم كتاجر حاذق يعرض بضاعته الغريبة والنادرة على القلّة المميزة الحصيفة.

يمكننا بشكل غير دقيق تصنيف التيارات الرئيسة في مخطط تطور الترجمة في عصر الرأسمالية الصناعية العظيم والتوسع الاستعماري حتى الحرب العالمية الأولى على النحو التالي:

(١) الترجمة بوصفها نشاطاً يمارسه الباحث المختص، حيث تكون الأفضلية في الواقع للنص الأصلي على أي من النسخ المترجمة إلى اللغة الهدف.

(٢) الترجمة بوصفها وسيلة لحثّ القارئ الفطن على العودة إلى النص الأصلي.

(٣) الترجمة بوصفها وسيلة تساعد في جعل قارئ اللغة الهدف مساوياً لما دعاه شلايرماخر قارئاً أفضل للنص الأصلي، وذلك من خلال غرابة مدروسة ومبتكرة في نص اللغة الهدف.

(٤) الترجمة بوصفها وسيلة يقوم من خلالها المترجم الفرد الذي يرى نفسه مثل علاء الدين في السراديب السحرية (كما يشبهه روزيتي) بتقديم اختياره العملي إلى قارئ اللغة الهدف.

(٥) الترجمة بوصفها وسيلة يسعى المترجم من خلالها لأن يرفع من مكانة نص اللغة الأصل لأنه يُعد من مستوى ثقافي أدنى.

ونستشف من هذه التصنيفات الخمسة أن النوعين (١) و (٢) يميلان إلى تقديم ترجمات حرفية جداً وربما متزمتة تتوافر فقط لأقلية متعلمة. بينما قد يقود النوعان (٤) و (٥) إلى ترجمات مُتَصّرفة أكثر لدرجة أنها قد تغير النص الأصل كليا تبعاً للعملية الانتقائية التي يعالج بها المترجم النص الأصلي. ويميل التصنيف الثالث – الذي قد يُعَدّ الأكثر أهمية ونموذجية من كل الأنواع – إلى تقديم ترجمات مشبَعة بما هو قديم من ناحية اللغة والشكل. وقد هاجم آرنولد هذا النمط بشدة وقام بنحت الفعل (يجدد newmanize) نسبة إلى ف. دبليو. نيومان وهو أحد أهم المؤيدين لهذا النمط من الترجمة.

استخدام الكلمات القديمة:

يرى جي. م. كوهن أن نظرية الترجمة الفيكتورية أُسِّست على خطأ جوهري (ألا وهو نقل البعدين الزماني والمكاني من خلال استخدام لغة قديمة زائفة)[٣٤]. بالإضافة إلى أن حذلقة المترجمين واستخدامهم الكلمات القديمة لم يسهم إلا في إبعاد الترجمة عن النشاطات الأدبية الأخرى وفي ترسيخ وضعها المتدهور. من المؤكد أن طريقة فيتزجيرالد في الترجمة حازت نجاحاً شعبياً كبيراً، إذ يرى فيها أن نص اللغة الأصل مادة صلصالية خام يصاغ منها نص اللغة الهدف. بيد أن المهم أن حواراً أُثير حول تحديد ماهية عمله إن كان ترجمة أو شيئا آخر (اقتباس، أو نسخة معدلة...الخ) نستدل به على وجود وجهة نظر عامة لما يجب أن تكون عليه الترجمة. لكن على الرغم من أن استخدام الكلمات القديمة أمر أكل عليه الدهر وشرب، من المهم التذكير بأنه كانت هناك مبادئ نظرية رشيدة حول تبنيه من قبل المترجمين. ويثير جورج شتاينر قضايا مهمة في مناقشته التطبيق العملي، مع الإشارة تحديداً إلى نظرية إميل ليتري وعمله (L'Enfer mis en vieux langage François ’جهنم

في لغة فرانسوا القديمة' (١٨٧٩) وبالإشارة أيضاً إلى عمل رودولف بوركهارت 'دانتي الهولندي':

> إن المقترح القائل 'لو كان الشاعر الأجنبي فلان يكتب بلغتي، لكان كتب نص كذا وكذا' هو ضربٌ من الاختلاق الإسقاطي. وفي ذلك ضمان للاستقلالية الذاتية، أو بشكل أدق، ما 'وراء تلك الاستقلالية الذاتية' للترجمة. بل إنه يقوم بما هو أكثر؛ إذ يقدّم كياناً بديلاً بقول (لو كان) أو (قد يحصل فيما بعد) في مادة لغة المرء الخاصة وظرفها التاريخي، بالإضافة إلى أدبه وإرثه العاطفي.[٣٥]

ومن ثمّ، فإن مبدأ العودة إلى استخدام النمط الغارِق في القدم، في عصر يجري فيه التحول الاجتماعي على نطاق غير مسبوق، يمكن أن يقارن بمحاولة 'استعمار' الماضي. وقد بيّن بوركهارت أنّ الترجمة يجب أن تعيد شيئاً ما إلى العمل الأصلي قائلاً:" تتقارب دائرة التبادل التاريخي للأشكال بين الأمم من ناحية أن ألمانيا تعيد إلى المادة الأجنبية ما تعلّمته منها وما أضافته إليها بإسهاب." [٣٦] وبذلك فإنّ الفارق بين هذه الترجمة ورؤية شيشيرون وهوراس، بالإضافة إلى نتاجات دولة واسعة، نادراً ما تكون أكبر.

القرن العشرون:

لطالما كان البتّ في الوصول إلى حد قاطع ننهي به النقاش مشكلة في حد ذاتها، لا سيّما في أثناء محاولة ضغط كمية كبيرة من المادة ضمن حيز صغير. يختم جورج شتاينر حقبته الثانية من تاريخ الترجمة في عام ١٩٤٦، مع العمل الآسر لكن غير المنهجي لڤاليري لاربود 'الاستشهاد بالقديس جيروم'. بينما تتضاءل تدريجياً دراسة كوهن للترجمة والمترجمين الإنكليز مع الإشارة في بعض المناسبات إلى بعض الترجمة العملية لروبرت غريفز وسي. دي. لويس وبذلك يعيد القارئ إلى خمسينيّات القرن العشرين بشكل موجز. إنّ معظم النقاش الدائر باللغة الإنكليزية حول الترجمة نظريةً وتطبيقاً

في النصف الأول من القرن العشرين يلاحظ استمرارية العديد من المفاهيم الفيكتورية عن الترجمة مثل حَرفية النقل، واستخدام الكلمات القديمة، والحذلقة أو التظاهر بالعلم، بالإضافة إلى تقديم نص ذي جودة أدبية من الدرجة الثانية من أجل نخبة قليلة. بيَد أنّ هذا النقاش يعود ثانية وعلى نحو مستمر إلى مشكلة التقويم دون قاعدة نظرية صلدة يبدأ منها البحث. إن الانعزالية المتزايدة في الحياة الفكرية الأمريكية والبريطانية، مجتمعة مع التطورات المعادية لما هو نظري في النقد الأدبي، لم تساعد في تطوير السبر العلمي للترجمة باللغة الإنكليزية. وفي الواقع، وإذا أخذنا بعين الاعتبار بعض الدراسات بالإنكليزية، من الصعب أن نصدق أنها كانت قد كتبت في العصر نفسه الذي شهد نهوض البنيوية التشيكية والنقاد الجدد، وتطور نظرية التواصل، وتطبيق علم اللغة على دراسة الترجمة. وباختصار، لا يمكننا أن نعزو ذلك إلى تأسيس القواعد التي من خلالها كان العمل في نظرية الترجمة مؤخرا قادراً على المتابعة.

لقد جرت مناقشة ارتقاء تطور دراسات الترجمة في الأجزاء الأولى من هذا الكتاب، كما تمت الإشارة إلى النمو المستمر للأعمال القيّمة في الترجمة بالإنكليزية منذ أواخر الخمسينيات. ولكن قد يكون من الخطأ رؤية النصف الأول من القرن العشرين وكأنه أرض يباب في نظرية الترجمة الإنكليزية، لأننا نرى هنا وهناك حصوناً مهيبة لمترجمين متفردين عظماء يتناولون القضايا بشكل عملي. ويوصف عمل إزار باوند في تاريخ الترجمة بأنه عمل ذو أهمية عظيمة، وقد ارتبطت مهاراته بوصفه مترجماً بإدراكه بوصفه مفكّراً وناقداً. وتعد المحاضرة التايلورية التي ألقاها هيلير بيلّوك (١٩٣١) بعنوان "في الترجمة " محاضرة موجزة لكنها تمثل طريقة منهجية وعلى مستوى عال من الذكاء في تناولها المشكلات العملية في الترجمة ومسألة مكانة النص المترجم. وقد عملت مقالة جيمس مكفارلين "طرائق الترجمة" (١٩٥٣) على رفع مستوى النقاش في الترجمة بالإنكليزية، كما تمّ

وصفها بأنها "أول عمل منشور في الغرب يتناول الترجمة والترجمات من منظور عصري متعدد المعارف، ويضع برنامج بحث للدارسين المهتمين بهذه الأمور بوصفها موضوعاً للدراسة".(٣٧)

ومن خلال هذا المخطط الموجز يتضح أن مفاهيم مختلفة عن الترجمة سادت في أزمنة مختلفة، وأن وظيفة المترجم ودوره قد تغيرا جذرياً. هذا ويشكل تفسيرُ تحولات كهذه ميداناً للتاريخ الثقافي، لكنّ تأثير تغير مفاهيم الترجمة في عملية الترجمة نفسها سوف يشغل الباحثين مدة طويلة في المستقبل. وعلى الرغم من وجود وفرة في البيانات والشروحات العملية الفرديّة، يرى جورج شتاينر أنّ حيّز الأفكار النظرية لا يزال ضيقاً، مع العلم بأن شتاينر يميل إلى اتخاذ رأي غريب خاص به بالنسبة إلى تاريخ الترجمة:

> إذا قمت بإدراج كلٍّ من القديس جيروم، ولوثر، ودرايدن، وهولدرلين، ونوفاليس، وشلايرماخر، ونيتشه، وإزرا باوند، وفاليري، وماكينا، وفرانز روزنزيغ، وولتر بنجامين، وكوين في قائمة واحدة فسيكون لديك المحصلة التقريبية للذين قالوا شيئاً أساسياً أو جديداً عن الترجمة.(٣٨)

لكنّ وصف شتاينر للمترجم بأنه حضور خفي مبهم المعالم - مثل وصف لاربود للمترجم أنه متسول على باب الكنيسة - يمثل على نحو أساسي وجهة نظر ما بعد الرومانتيكية، ويتعلق بالمفاهيم التراتبية في سلسلة التواصل بين المؤلف والنص والقارئ والمترجم أكثر من تعلقه بأي جانب جوهري في عملية الترجمة نفسها. فعلى سبيل المثال، قامت دراسة تيموثي ويب لشيلي بوصفه مترجماً بتوثيق الشرخ المتزايد بين أنماط النشاط الأدبي، وتبين إمكانية وجود تسلسل هرمي ضمن عمل المؤلف الواحد في إنكلترا في أوائل القرن التاسع عشر. ذلك أن المواقف السائدة تجاه الترجمة ومفاهيمها تنتمي إلى العصر الذي اتخذت فيه هذه المواقف، وإلى العوامل الاقتصادية

والاجتماعية التي تحدد معالم ذلك العصر. وقد وضحت ماريا كورتي كيف أن المؤلف خلال القرن التاسع عشر لم يكن يستشفّ جمهوره بوضوح، ويعود ذلك إلى التوزيع المكثف للكتاب المطبوع، أو إلى أن جمهوره واسع إلى حد كبير، أو لأنه يتداخل في الجماعات والطبقات الاجتماعية. فبالنسبة إلى المترجم شكلت هذه الرؤيا الضعيفة مشكلة خطيرة وحساسة. (٣٩)

وعلى هذا، فإن تاريخ ′ دراسات الترجمة ′ يجب أن يُعدَّ ميداناً أساسياً للدراسة بالنسبة إلى المُنظر المعاصر، ولكن يجب ألا تتم مقاربته من منحى جامد وضيق. ويمكن لتعريف غادا للنظام أن يُطبق تماما على الدراسة التطورية لـــ ′دراسات الترجمة′ وأن يخدم كتوضيح لحجم العمل وصعوبته الذي تم البدء به بشق الأنفس:

> وهكذا نرى أن كل نظام هو عبارة عن تشابك لا نهائي أو مجموعة معقدة من العلاقات محكمة الارتباط، فيمكن أن تُرى الذروة من ارتفاعات مختلفة وكل نظام منسوب إلى محاور متوافقة لا نهاية لها، ويستطيع تقديم نفسه بأشكال لا متناهية. (٤٠)

-٣-

مشكلات خاصة بالترجمة الأدبية

أكدتُ في مقدمة هذا الكتاب الحاجة إلى وجود علاقة وثيقة بين النظرية والتطبيق في الترجمة. فالمترجم الذي لا يحاول فهم كيف تتم عملية الترجمة هو مثل سائق سيارة رولزرايس الذي ليس لديه أدنى فكرة عما يجعل السيارة تسير. كذلك فإن الأكاديمي المتحفظ الذي يبحث في كيفية حدوث الشيء على حساب ماهيته، هو شأنه شأن الميكانيكي الذي يقضي حياته بتفكيك المحركات ولكنه لم يقم قط بجولة بالسيارة في الريف. ولذا أقدمُ في هذا الفصل الثالث إثارة لقضية ترجمة الأعمال الأدبية وذلك من خلال تحليل دقيق لأمثلة معينة. ولم أفعل هذا لأقوم الأعمال بل لأبين كيف يمكن لمشكلات معينة تخص الترجمة أن تنشأ من اختيار بعض المترجمين لمعاييرهم الخاصة.

البُنى اللغوية:

أوضحت آن كلويسينار، في كتابها عن الأسلوبيات الأدبية، بعض النقاط المهمة عن الترجمة. فهي ترى أن على المترجم آلا يعتمد على مبادئ عامة فيما سيبقيه أو يماثله من نص اللغة الأصل، ولكن يجب عليه التركيز على 'كل تركيب بمفرده، سواء أكان نثراً أم شعراً'، ذلك لأن كل تركيب يؤكد ميزات أو مستويات لغوية معنية من دون غيرها. وفي أثناء تحليلها ترجمة سي. دي. لويس لقصيدة ڤاليري "الخطوات" توصلت إلى نتيجة أن هذه الترجمة غير مجدية لأنه 'لم يكن لدى المترجم نظرية وافية عن الترجمة الأدبية'. فما فعله دي لويس في نظرها هو تجاهل علاقة الأجزاء بعضها ببعض وعلاقتها بالكل،

وأن ترجمته باختصار هي 'حالة من الإدراك الحسي "لشكل سيء"'. إن علاج مثل تلك النواقص مثار أيضاً، فما نحن بحاجة إليه كما تقول كلويسينار: "هو وصف للتركيب السائد في كل نص يُراد ترجمته". [١]

إن عبارات كلويسينار الجازمة حول الترجمة الأدبية تنشأ ببساطة من الطريقة البنيوية في دراسة النصوص الأدبية، حيث ترى تلك الطريقة أن النص هو مجموعة من الأنظمة المترابطة، التي تعمل ضمن مجموعة نظم أخرى. ويعبّر روبرت شولز عن ذلك بقوله:

> يمكن لكل وحدة أدبية ابتداءً من الجملة الواحدة ووصولاً إلى الترتيب الكلي للكلمات أن تكون على صلة بمفهوم النظام. فعلى وجه الخصوص، يمكننا النظر إلى أعمال معينة، وأنواع أدبية، وإلى الأدب برمته على أنه أنظمة مترابطة، وإلى الأدب بوصفه نظاماً يعمل ضمن نظام أوسع وهو الثقافة الإنسانية. [٢]

لقد فشل العديد من المترجمين في فهم أن النص الأدبي تكونه مجموعة معقدة من الأنظمة الموجودة ضمن علاقة جدلية مع مجموعات أخرى خارج نطاق حدودها، وفشلهم هذا جعلهم يركزون على جوانب محددة من النص على حساب جوانب أخرى. ويحدد لوتمان عن طريق دراسته للقارئ العادي أربعة مواقف أساسية للمُخَاطَب:

١- يركز القارئ على المضمون بوصفه مسألة مهمة. أي حين يختار مناقشة النثر أو شرح الشعر.

٢- يفهم القارئ تعقيد التركيب في عمل ما والطريقة التي تتفاعل فيها المستويات المتعددة.

٣- يتعمد القارئ تقدير مستوى واحد من النص لغاية محددة.

٤- يكتشف القارئ عناصر غير أساسية في تكوين النص، ويستخدم النص لأهدافه الشخصية. [٣]

فمن أجل أهداف الترجمة، يتضح أن الوضع الأول غير ملائم كلياً (على الرغم من تركيز العديد من مترجمي الروايات تحديداً على المضمون على حساب البناء الشكلي للنص). أما الوضع الثاني فيبدو أنه نقطة بدء مثالية، في حين قد يكون الوضعان الثالث والرابع ملتصقين في ظروف معينة. ففي النهاية، يمكننا القول: إن المترجم هو قارئ في المقام الأول ومن ثم هو كاتب ولابد له (أو لها) أن يتخذ موقفا ما في أثناء القراءة. فعلى سبيل المثال، في مقدمة ترجمة بن بيليت مسرحيةَ نيرودا

(Fulgor y muerte de Joaquin Murieta) "تألق جواكان موريتا ومصرعه"، هناك عبارة حول حق القارئ، في أن يتوقع 'صوتاً أمريكياً لم يكن موجوداً عند نيرودا'. وكانت إحدى نتائج هذه الترجمة تغيير الخط السياسي للمسرحية بصورة كاملة. وقد خُرب العنصر الجدلي في المسرحية بسبب التركيز على 'الأحداث' وعلى عنصر 'أسطورة رعاة البقر والهنود'، وبذلك يمكن وصف ترجمة بيليت أنها مثال لوضع القارئ الثالث[٤] الذي تحدث عنه لوتمان.

أما الوضع الرابع، الذي يكتشف فيه القارئ عناصر في النص تطورت منذ نشوئه، فهو وضع لا يمكن تجنبه حين ينتمي النص إلى نظام ثقافي بعيد في الزمان والمكان. إن عدم تقبل قارئ القرن العشرين الفكرةَ الأساسية لشخصية "غريسيلدا الصبورة"* هو مثال للتحول في الفهم، في حين أن غياب القصيدة الملحمية في الآداب الأوروبية الغربية أدى حتماً إلى تغير في قراءة أعمال كهذه. وبما أن معاني الكلمات تتغير فإن القارئ/المترجم على صعيد

(*) بطلة في قصة من القرون الوسطى كانت شائعة في بلدان أوروبا الغربية، تخوض معاناة طويلة حين يخضعها زوجها لعدة امتحانات كي يختبر اخلاصها له. استخدم بوكاشيو قصة غريسيلدا في "الديكامرون"، وفعل ذلك أيضاً بترارك وتشوسر وتوماس ديكر في أعمالهم الأدبية.

دلالات الكلمات وحده لن يملك إلا أن يجد نفسه في الوضع الرابع الذي تحدث عنه لوتمان ومن دون أي بحث مفصل في أصول الكلمات. ففي مسرحية "الملك لير" (الفصل الثالث - المشهد السابع)، حين يكون غلوستر مقيداً ومعذباً وعلى وشك قلع عينيه بأصابعه، يقوم بمهاجمة ريغان بعبارة 'Naughty Lady' (السيدة الشريرة)، يجب أن يتضح أن هناك تغيراً ملحوظاً في ثقل تلك الصفة، فهي تستخدم حالياً لتوبيخ الأطفال أو لكي تصف غلطة بسيطة مضحكة (غالباً ما تكون جنسية).

لقد أُهدر الكثير من الوقت والحبر في محاولة التفريق بين الترجمات "translations" وترجمات الكتاب المقدس "versions" والأعمال المقتبسة الأدبية "adaptations" وبين إنشاء تسلسل هرمي 'لصحة الترجمة' بين هذه الأصناف. لكنّ التمييز بينها مشتق من المفهوم القائل: إن القارئ متلقٍ سلبي للنص الذي يقدس حقيقته. وبعبارة أخرى، إذا فُهم النص على أنه مادة تقدم قراءة ثابتة واحدة، فإن أي 'انحراف' عنه من جهة القارئ / المترجم سيُعدّ تجاوزاً. ويمكن اتخاذ حكم كهذا مثلاً فيما يتعلق بالوثائق العلمية، إذ تُجهز الوقائع وتقدم بعبارات موضوعية غير مناسبة لقراء كل من اللغتين الأصل والهدف على حد سواء، ولكن الوضع مختلف بالنسبة إلى النصوص الأدبية. فقد عُدَّ إعادة تقويم القارئ إحدى أعظم التطورات في مجال الدراسة الأدبية في القرن العشرين. ويرى بارت أن وجود العمل الأدبي ليس لجعل القارئ مستهلكا للنص بقدر ما لجعله منتجاً له،(٥) بينما ترى جوليا كريستيڤا أن القارئ مدرك للتوسع في عملية الترميز الخاصة بعمل ما.(٦) لهذا فإن القارئ يترجم أو يحلل النص تبعاً لمجموعة مختلفة من الأنظمة، وحينها ستُفضُّ مشكلة القراءة الواحدة الصحيحة للنص. وفي الوقت نفسه، إن فكرة كريستيڤا حول التناص هي أيضاً فكرة مهمة للغاية لطلاب الترجمة، والتناص يعني أن كل النصوص ترتبط بعضها ببعض لأنه لا يمكن لأي نص أن يكون مستقلاً تماماً عن النصوص التي تسبقه أو تحيط به. وكما يفترض باز (انظر الصفحة ٦٢) أن

جميع النصوص هي ترجماتُ ترجماتِ ترجماتٍ، وأنه لا يمكننا فصل القارئ عن المترجم.

ما يتضح تماماً أنه علينا التعامل بمسؤولية حيال فكرة عدِّ القارئ مترجم وحيال الحرية المطلقة المعطاة له من خلال تلك الرؤية. فالقارئ/المترجم الذي ليس لديه فكرة عن الأساس المادي الجدلي لمسرحيات بريخت، أو الذي لا يفهم السخرية في سونيتات شكسبير، أو الذي يتجاهل الطريقة التي تستعمل فيها عقيدة استحالة المادة* بوصفها وسيلة لإخفاء ما قيل ضد الفاشية في عمل فيتوريني "أحاديث في صقلية"، هذا القارئ يخلخل بتوازن القوى عندما يتعامل مع النص الأصل على أنه ملكيته الخاصة. ويمكن أن تزول جميع هذه العناصر في حال قراءة النص من دون الأخذ بعين الاعتبار بنية العمل ككل وعلاقتها بزمان ومكان إنتاجه. وتُلخص ماريا كورتي دور القارئ ببضع كلمات يمكننا اعتبارها نصيحة للمترجم فتقول:

> كل عصر له سماته الإشارية الخاصة التي تظهر في نماذج أدبية واجتماعية. وما إن يتم استهلاك تلك النماذج ويوشك الواقع أن ينتهي، تظهر الحاجة إلى سمات جديدة للتعبير عن هذا الواقع. وهذا يسمح لنا بتحديد قيمة المعلومات للتراكيب الأدبية الفعالة. وكما نرى، فإن الأدب هو شرط الاتصال الفني ومكانه بين المرسل والمستلم أو عامة الناس، حيث تنتقل الرسائل عبر مسارها الزمني ببطء أو بسرعة. بينما تتداخل بعض الرسائل بطريقة تبطل خط الاتصال ذاك برمته، ولكن بعد جهد جهيد يتولد خط جديد من خطوط الاتصال. وهذه الحقيقة الأخيرة هي الأهم، فهي تتطلب ممن يفهمونها التدريب

(*) عقيدة استحالة المادة: تقول تلك العقيدة إن الخبز والخمر (في المادة وليس في المظهر) اللـــذّين يقدمهما القسيس في القداس سيصبحان في جسم الآكل الشارب لحم المسيح ودمه (عند الكاثوليك والأرثوذوكس).

والإخلاص لأن الدور الفعال للسمات الإشارية العليا في الأعمال الأدبية العظيمة سيقوم بتغير قواعد نظرتنا للعالم. (٧)

إذاً يقوم المترجم أولاً بالقراءة أو بالترجمة في اللغة الأصل ومن ثم يقوم بترجمة النص إلى اللغة الهدف وذلك من خلال عملية متقدمة من فك الرموز. وبهذا فإنه لا يقوم بدور أقل مما يقوم به قارئ النص الأصل بمفرده، بل هو في الحقيقة يقوم بأكثر من ذلك، إذ يمكن فهم نص اللغة الأصل من خلال أكثر من مجموعة واحدة من النظم. وبذلك فإنه من الغباء التام المُحاجّة أن مهمة المترجم هي الترجمة وليس التفسير، كأنما هناك انفصال بين هاتين المهمتين. فالترجمة بين اللغات المتعددة مرهونة بعكس التفسير المبدع للمترجم لنص اللغة الأصل. وعلاوة على ذلك، فإن الدرجة التي يقوم بها المترجم بإعادة صياغة كل من الشكل، والوزن الشعري، والإيقاع، والنغمة، والكتابة...إلخ لنص اللغة الأصل سيحددها نظام اللغة الهدف وكذلك نظام اللغة الأصل كما سيعتمد تحديدها أيضاً على وظيفة الترجمة. وإذا كان المقصود بالترجمة ترجمة سطر بسطر من نص اللغة الأصل، فسيكون ذلك هو المعيار الأساس - كما هي حال منشورات دار لويب الكلاسيكية. ومن ناحية أخرى، إذا تمت إعادة بناء نص اللغة الأصل لقرّاء من دون معرفة باللغة أو بالأعراف الأدبية والاجتماعية لنظام اللغة الأصل، حينها ستكون الترجمة مبنية على أسس مغايرة للنسخة ثنائية اللغة. وكنا قد أشرنا في الفصل الثاني إلى التنوع الملحوظ للمعايير الغالبة على أشكال الترجمة عبر العصور وأنه بالتأكيد لم يكن هناك أي شكل محدد مفروض مسبقاً يمكن أن يتبعه المترجمون في عملهم.

الشعر والترجمة:

كُرّس المزيد من الوقت لاستقصاء مشكلات ترجمة الشعر أكثر من أي شكل أدبي آخر في مجال الترجمة الأدبية. فالعديد من الدراسات التي

تدعي الخوض في تلك المشكلات كان مفادها إما تقويمات لترجمات مختلفة لعمل واحد وإما آراء شخصية كتبها مترجمون فرادى حول سبيل حلهم لتلك المشكلات[٨]. ونادراً ما تحاول دراسات الشعر والترجمة مناقشة مشكلات منهجية لحالات غير مطروقة من قبل، ومع هذا فإن هذا النوع من الدراسة بالضبط هو الأكثر قيمة والأكثر لزوماً. وقد جاء في كتاب أندريه لوفيڤرعن الطرائق المختلفة التي استخدامها المترجمون الإنكليز في ترجمتهم لقصيدة كاتولوس الـــ الرابعة والستين[٩] سبع استراتيجيات مختلفة:

١ - ترجمة المقاطع الصوتية: وهي محاولة لإعادة تقديم الصوت من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، مع تقديم شرح مقبول للمعنى في الوقت نفسه. وقد توصل لوفيڤر إلى أنه على الرغم من أن هذا قد يفيد وعلى نحوٍ مبسط في ترجمة (onomatopoeia)* "الأشياء المسماة بأصواتها"، لكن النتيجة الكلية غير مناسبة، وغالباً ما تخلو من المعنى.

٢- الترجمة الحرفية: وفيها يؤدي التركيز على الترجمة كلمة بكلمة إلى إفساد معنى العمل الأصلي ومبناه.

٣ - ترجمة الوزن الشعري: إذ يكون المعيار الغالب فيها إعادة صياغة الوزن الشعري للغة الأصل. وقد استنتج لوفيڤر أن هذه الطريقة هي مثل طريقة الترجمة الحرفية تركز على جانب واحد من نص اللغة الأصل على حساب النص ككل.

٤ - الترجمة من الشعر إلى النثر: وهنا استنتج لوفيڤر أن هذه الطريقة تؤدي إلى تشويه المعنى، والقيمة التواصلية، ومبنى نص اللغة الأصل الناجم عن هذه الطريقة، ولو لم تكن بالدرجة نفسها في طريقتي الترجمة الحرفية أو ترجمة الوزن الشعري.

(*) 'onomatopoeia' أونوماتوبيا: تعني الترجمة بحكاية الأصوات، مثلا خرير الماء سمي خريراً لأنه يعبر عن صوت الخرير.

٥ - ترجمة القافية الشعرية: إذ يواجه المترجم 'قيودا مضاعفة' للوزن والقافية الشعرية. وهنا تصبح نتائج لوفيڤر قاسية على نحو خاص، إذ يشعر أن نهاية العمل هي محض رسم كاريكاتوري لكاتولوس.

٦ - ترجمة الشعر غير الموزون: يُؤكدّ هنا على القيود المفروضة على المترجم بسبب اختياره لتركيب ما، مع العلم أنه يتم هنا أيضاً ملاحظة الدقة العالية والدرجة الرفيعة للحَرفية.

٧ - التفسير: تحت هذا العنوان يناقش لوفيڤر ما يسميه "النسخ المعدلة" حيث يتم الاحتفاظ بمادة نص اللغة الأصل ولكن الشكل يتغير. كما يناقش ما يسميه "المحاكاة" حيث يَنظُم المترجم قصيدة من إنتاجه "يشترك فيها العنوان ونقطة الانطلاق فقط مع النص الأصل، هذا إذا اشتركوا".

إن ما نجم عن دراسة لوفيڤر هو إعادة إثبات للنقاط التي وضعتها آن كلويسينار، حيث إن عيوب الطرق التي درسها تعود إلى التركيز العالي على عنصر أو أكثر من القصيدة على حساب الكل. وبعبارة أخرى،عند إنشاء مجموعة من المعايير المنهجية لاتباعها، يقع تركيز المترجم على بعض العناصر فقط على حساب الباقي، وهنا يأتي بترجمة غير متوازنة نتيجة الفشل في النظر إلى القصيدة بوصفها تركيباً عضوياً واحداً. وعلى أية حال، فإن استخدام لوفيڤر لتعبير" نسخة معدلة" هو تعبير مضلّل بالأحرى، لأنه قد يلمح إلى فرق بينه وبين الترجمة "translation"،معتمداً في جدله هذا على الفرق بين الشكل والمضمون. ومع ذلك، كما أشار بوبوفيك(١٠)، "للمترجم الحق بأن يكون مختلفاً بصورة طبيعية وأن يكون مستقلاً"، شريطة أن يتم تكون الاستقلالية لمصلحة العمل الأصلي ليتم تقديمه من جديد وكأنه عمل جديد حي.

يناقش جي. بي. سوليڤان في مقالته "الشاعر مترجماً" ما كتبه باوند بعنوان "تقدير سيكتوس بروبيرتيوس". إذ يقوم سوليڤان بسؤال باوند عن سبب

استعماله للعبارة العادية "آلهة أوتيان" بدلاً من العبارة الفخمة "الإله أوتيان" (أي هرقل) في المقطع الأول من القصيدة. فكان جواب باوند أن هذا ببساطة سوف 'يفسد الوزن الشعري'. وقبل هذا، في المقالة نفسها، يستشهد سوليڤان بما قاله باوند في معرض دفاعه عن نفسه ضد الهجوم على عمله بقوله:

> لا، أنا لم أقم بأية ترجمة للشاعر بروبيرتيوس. فذلك الأحمق في شيكاغو قد عَدّ "كلمة التقدير" ترجمة على الرغم من ذكر الشاعر وردزورث وسطر السخرية المأخوذ من الشاعر بيتس. (كأن شخصاً أراد أن يدّعي أنه يعرف اللاتينية أكثر من أي شخص آخر، فلن يكون من السهل تصحيح انحراف الشخص عن انتحال بون.[١١]

بالنسبة إلى باوند كان الاختلاف واضحاً بين ترجماته وبين "كلمة التقدير"، أما بالنسبة إلى أولئك النقاد الذين درسوا مفاهيم القرن التاسع عشر عن مدى امتياز الحَرفية، كان هذا الاختلاف غير وارد.إذ كان لدى باوند أفكار دقيقة جداً حول مسؤولية المترجم، ولكن إطار مرجعيته كان أقرب إلى أفكار بوبوفيك منه لأفكار البروفيسور دبليو. جي. هيل[١٢]. فقد عرّف باوند "كلمة التقدير"على أنها شيء آخر غير الترجمة. وكان يدّعي أن غرضه من كتابة القصيدة إعادة إحياء رجل ميت. وباختصار كانت القصيدة نوعاً من البعث الأدبي.

إن المشكلة الأكبر التي تواجهنا لدى ترجمتنا نصاً يعود إلى مرحلة زمنية بعيدة لا تكمن في موت الشاعر ومعاصريه فحسب، بل في موت الدلالة في سياق القصيدة أيضاً. ففي بعض الأحيان، كما في القصائد الرعوية، يكون النوع الأدبي ميتاً (غير موجود)، وأي نوع من الأمانة للصيغة أو الشكل أو النغمة الأصلية لن يساعد في إعادة إحياء شكل جديد من أشكال التواصل، 'ما لم يؤخذ نظام اللغة الهدف بعين الاعتبار على حد سواء'، كما تقول ماريا كورتي. أما في الأعمال الكلاسيكية فهذا يعني أولاً التغلب

على مشكلة الترجمة ضمن المحور العمودي، حيث يُعد نص اللغة الأصل أعلى مكانة من نص اللغة الهدف. ما لم يقصد بالترجمة أن تكون انتحالاً فإنها تعني أيضاً قبول نظرية بوبوفيك التي تقول بحتمية التغيرات في التعبير في عملية الترجمة[١٣].

وكمثال على الطريقة التي يمكن من خلالها تطبيق مفاهيم مختلفة عن الترجمة على ترجمة نص لكاتب كلاسيكي، سنأخذ ثلاث نسخ من قصيدة كاتالوس الثالثة عشرة (دعوة إلى العشاء).

An Invitation to Dinner

Cenabis bene, mi Fabulle, apud me

paucis, si tibi di favent, diebus,

si tecum attuleris bonam atque magnam

cenma, non sine candida puella

et vino et sale et omnibus cachinnis.

haec, si, inquam, attuleris, venuste noster,

cenabis bene; nam tui Catulli

plenus sacculus est aranearum.

sed contra accipies meros amores

seu quid suavius elegantiusve est:

nam unguentum dabo, quod meae puellae

donarunt Veneres Cupidinesque,

quod tu cum olfacies, deos rogabis,

totum ut te faciant, Fabulle, nasum.

(Catullus, 13)

(1) Now, please the gods, Fabullus, you

Shall dine here well in a day or two;

But bring a good big diner, mind,

Likewise a pretty girl, and wine

And wit and jokes of every kind.

Bring these,I say, good man, and dine

Right well: for your Catullus' purse

Is full - but only cobwebs bears.

But you with love itself I'll dose,

Or what still sweeter, finer is,

An essence to my lady given

By all the Loves and Venuses,

Once sniff it, you'll petition heaven

To make you nose and only nose.

(Sir William Marris, 1924)

الآن يا فابيولوس، بمشيئة الآلهة،

في غضون يوم أو يومين ستتعشى هنا؛

لكن تذكر أن تُحضِر عشاءً وافراً ولذيذاً،

وكذلك امرأة جميلة ونبيذاً

وقصصاً ذكية من كل الأنواع ونكاتاً.

قم بما أخبرتك يا عزيزي، وتعشّ هنيئاً

فمحفظة صديقك كاتالوس مليئة - لكنها

لا تحمل إلا خيوط العنكبوت الواهية.

لكنني بالحب سأسقيك،

أو بما هو أحلى وأروع سأرويك

عطراً لسيدتي أعطته

آلهة العشق والجمال فحالما؛

تستنشقه، ستبتهل للسماء

لتجعل منك أنفاً

أنفاً فقط.

(السير ويليام ماريس، ١٩٢٤)

(2) say Fabullus

you'll get a swell dinner at my house

a couple three days from now (if your luck holds out)

all you gotta do is bring the dinner

and make it good and be sure there's plenty

Oh yes don't forget a girl (I like blondes)

and a bottle of wine maybe

and any good jokes and stories you've heard

just do that like I tell you ol' pal ol' pal

you'll get a swell dinner

?

what,

about,

ME?

Well;

well here take a look in my wallet,

yeah those're cobwebs

but here,

I'll give you something too

I CAN'T GIVE YOU ANYTHING BUT LOVE BABY

no?

well here's something nicer and a little more cherce maybe

I got perfume see

it was a gift to HER

straight from VENUS and CUPID LTD.

when you get a whiff of that you'll pray the gods

to make you (yes you will, Fabullus)

ALL

NOSE

(Frank O. Copley, 1957)

لنقل يا فابيولوس

إنك ستحصل على عشاء مُتخِم في منزلي

بعد ثلاثة أيام من الآن (إن كنتَ محظوظاً)

فما عليك إلا أن تُحضِرَ العشاء معك

واحرص على أن يكون لذيذاً

وابذل جهدك أن يكون وافراً

ولا تنس طبعاً أن تُحضِرَ فَتاةً (أفضّل الشقراوات)

وربما زجاجة من نبيذ أيضاً

وكل ما سمعته من قصص وطرف ظريفة

فقط افعل ما طلبته منك يا صاح

ستنال عندها عشاءً متخماً

وماذا؟

عني ؟

أنا ؟

حسنا؛ ألق نظرة على محفظتي،

نعم إنها.. خيوط العنكبوت

لكن خذ،

سأعطيك شيئاً أيضاً

فأنا لا أستطيع أن أعطيك شيئاً إلا إيّاه

الحب يا عزيزي

لا؟

حسناً، لدي شيء أجمل وأفضل ربما

انظر لدي عبير

لقد كان هدية **لها**

مباشرة من شركة ڤينوس وكيوبيد المحدودة

وحينها تأخذ نفحة منه ستصلي للآلهة

لتجعلك أنت.. نعم أنت يا فابيولوس

لتجعلك أنفاً

(فرانك أُو. كوبلي، ١٩٥٧)

(3) **Inviting a friend to supper**

To night, grave sir, both my poore house, and I

Doe equally desire your companie:

Not that we thinke us worthy such a ghest,

But that your worth will dignifie our feast,

With those that come ; whose grace may make that seeme

Something, which, else, could hope for no esteeme.

It is the faire acceptance, Sir, creates

The entertaynment perfect: not the cates.

Yet shall you have, to rectifie your palate,

An olive, capers, or some better sallade

Ushring the mutton; with a short -leg'd hen,

If we can get her, full of egs, and then,

Limons, and wine for sauce: to these, a coney

Is not to be despair'd of, for our money,

And, though fowle, now, be scarce, yet there are clarkes,

The skie not falling, thinke we may have larkes.

He tell your more, and lye, so you will come:

Of partrich, pheasant, wood-cock, of which some

May yet be there, and godwit, if we can:

Knat, raile, and ruffe too. How so ere, my man

Shall reade a piece of Virgil, Tacitus,

Livie, or of some better booke to us,

Of which wee'll speake our minds, amidst our meate,

And Ile professe no verses to repeate:

To this, if ought appeare, which I not know of,

That will the pastrie, not my paper,show of

Digestive cheese, and fruit there sure will bee;

But that, which most doth take my Muse, and mee,

Is a pure cup of rich Canary-wine,

Which is the Mermaids, now, but shall be mine:

Of which had Horace, or Anacreon tasted,

Their lives, as doe their lines, till now had lasted.

Tabacco, Nectar, or the Thespian spring,

Are all but Luthers beere, to this I sing.

Of this will have no Pooly', or Parrot by;

Nor shall our cups make any guiltie men:

But, at our parting, we will be, as when

We innocently met. No simple word,

That shall be utter'd at our mirthfull boord,

Shall make us sad next morning: or affright

The libertie, that wee'll enjoy to night.

(Ben Jonson)*

دعوة صديق إلى العشاء

يا سيدي الموقر..

أتمنى، وبيتي المتواضع،

صحبتك على العشاء الليلة:

ليس لأننا نحسب أنفسنا جديرين بضيافتك

بل لأن نيافتك تكرم مأدبتنا،

مع من سيأتي

من سيجعل صلاة عشائنا

شيئا يتمناه المرء دون غاية تذكر

(*) أنا ممتنة لزميلي بول ميرشنت الذي لفت انتباهي إلى هذه الأمثلة.

فالرضى والقناعة هما يا سيدي
ما يخلق السعادة الكاملة:
لا الزاد.
لكن عليك أن تصحح طعم فمك
بزيتونة أو ببعض القبار*، أو السلطة اللذيذة
مع لحم ضأن، أو دجاجة قصيرة الأرجل
وحبذا لو تكون مغمسة بالبيض،
وفوقها الليمون، أو صلصة النبيذ،
ولا تيأس من وجود سمك الكُوني
فمالنا يوفره، وعلى الرغم مما تراه من شح في لحم الطير
فلا تزال الدنيا بخير
إذ قد نحظى بطير القبّرة
فقد يخبرك بالكثير من الأكاذيب
حينها تأتينا بطيور الحجل والدرّاج** ونقار الخشب
التي قد تجد منها هناك،
كما يمكننا الحصول على طائر بقويقة سلطانية،
بالإضافة إلى بعض الطير مثل التَفلِق*** والطائر المطوَّق إذا استطعنا:
لكن يمكننا يا صديقي على أية حال
أن نقرأ مقاطع مما كتبه ڤيرجيل أو تاسيتوس

(*) القبار: برعم زهرة صغيرة داكنة اللون يستعمل لإعطاء طعم حامض مميز للطعام.

(**) الدرّاج: نوع من طيور الحجل.

(***) التّفلِق: طائر من طيور الماء.

أو ليقي، أو من أي كتاب جيد آخر
نتداول فيه ونبدي آراءنا مع الرفاق
وأنا أعترف أنني لن أعيد أي بيت شعري
لم أسمع به، إن وجد،
فالمعجنات - لا الأوراق - ستُظهِر الجبن المُهضِّم
طبعا ستكون هناك فاكهة،
لكن ما يبهجني أكثر
هو كأس من نبيذ الكناري الصافي الفاخر
الذي تملكه حوريات البحر الآن، لكنه فيما بعد سيصبح ملكي
فلأن هوراس وأناكريون تذوقاه
خُلدت حيواتهما وكذلك أشعارهما.
ثم يظهر التبغ والرحيق*، أو المسرح
وما هي كلها إلا بيرة لوثر التي لها أغني.
ومن هذا لن نحصل على حوض أو ببغاء؛
وشربنا منها لن يجعل منا مذنبين:
لكننا عند افتراقنا سنكون
كما التقينا على الوداد البريء
لن نقول كلمات بسيطة في لقائنا البهيج،
تحزننا في الصباح التالي أو ترهب
حرياتنا التي سنستمتع بها الليلة.

(بن جونسون)

(*) الرحيق: سائل حلو المذاق تفرزه غدد بعض النباتات ويشكّل مادة العسل الطبيعية.

من الواضح أن القصائد الإنكليزية الثلاث تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً، فظاهرياً تختلف من ناحية الطول والشكل وترتيب الأبيات. كما أنها مختلفة جداً من ناحية النبرة. لكن ما تشترك به هذه القصائد هو ما وصفه بوبوڤيك بالجوهر الثابت؛ وهي العناصر التي وردت في القصيدة مثل البيت الذي يتحدث عن الدعوة إلى العشاء، والبيت الذي يحتوي النبرة الدعابية العاطفية، وبيت الاحتجاج بالفقر. لكنّ العنصر الثابت الآخر الموجود في القصيدة الأصل والنسختين الأولى والثانية مفقود في النسخة الثالثة، ألا وهو بيت مديح ليسبيا. إذا العنصران الثابتان هما الفكرة والنبرة. أما الأشكال والطرق التي تناول بها المترجمون القصيدة فتختلف اختلافاً شاسعاً. وتتضح محاولة ماريس في إنتاج ترجمة 'قريبة' من الأصل ضمن ما تسمح به قواعد النحو الإنكليزي، والبنى الشكلية للقافية والوزن الشعري. لكنّ طريقته كانت مقيدة، إذ إنه مع البيت العاشر بدأ يبهم المعنى ويقلل من حدة القصيدة. وتعتمد مهارة كاتالوس على ضغط كمية كبيرة من المعلومات ضمن إطار صغير، وعلى كتابة قصيدة تكون عبارة عن دعوة هزلية ولطيفة لصديق، وفي الوقت نفسه عربون تقدير للمرأة التي يحبها. علاوة على أنها تعتمد على معرفة القارئ السابقة بمجموعة من الأنظمة الدلالية – كالنكتة حول الآلهة، أو دلالة العطر، وهي أشياء لا تعني شيئاً للقارئ المعاصر. لكن ماريس اختار أن يترجم الكلمات حتى ولو كانت الدلالات مبهمة، لكنه فضل صياغة قديمة وغريبة للبيتين الحادي عشر والثاني عشر. لقد استخدم كلمة عطر (essence) بدلا من عبير (perfume)، وترجم "meae puellae" بشكل موسع بقوله "lady to my" (إلى سيدتي). لكنه حافظ على صيغة الجمع في كل من "Veneres Cupidinesque" (آلهة العشق والجمال) على الرغم من أن القراء الإنكليز فقدوا دلالة الجمع. هذا وقد واجه صعوبات أخرى في البيتين الأخيرين. فبترجمته "tu olfacies" بـــ "sniff it" (تستنشقه)، يغير ماريس لهجة الخطاب ثم يعود مباشرة في الشطر الثاني من البيت ليستخدم لغة أكثر تهذيباً ولكن في

هذه المرة مع كل الدلالات الإضافية لكلمة "سماء" (heaven) كمقابل لكلمة "إله"(god)، وهذا المصطلح الذي اختاره ليترجم كلمة deos. وإن المرء ليتساءل عن المعايير التي اختارها ماريس بالضبط لترجمة هذه القصيدة. فلو أنه أراد فقط أن ينقل محتوى القصيدة الأصل للقراء الإنكليز، لكان اكتفى بالشرح، إلا أن من الواضح جداً أنه كان مهتما بإبداع قصيدة إنكليزية. ويبدو أنه قد وقع في الشرك الذي ينتظر المترجم الذي يقرر أن يقيد نفسه بترتيب شكلي جداً للقافية نسخة اللغة الهدف، وذلك على حساب، إعطاء القصيدة الإنكليزية أية قوة أو صلابة.

من جهة أخرى، كانت معايير فرانك كوبلي واضحة جداً. فقد ركز على النبرة الحوارية الهزلية للقصيدة الأصل، كما ركز على الصداقة الحميمة الظاهرة في القصيدة بين المتكلم والمخاطب. كما قام بتحديث اللغة في محاولة منه لضمان بروز وصف المتكلم على جميع العناصر الأخرى. إن نسخة كوبلي هذه هي مونولوج درامي في نوع من لهجة دامون رانيونسك*، إلا أنها نسخة قريبة من الأصل أكثر من ترجمة ماريس من نواح عدة. فاستفتاحه بـــ " Say, Fabullus" (لنقل يا فابيولوس) يعبر عن الانطباع الفوري ذاته للبيت الافتتاحي في قصيدة كاتالوس، وذلك بالمقارنة مع البيت الافتتاحي الرسمي لترجمة ماريس حيث تم تأخير عنصر الصداقة إلى ما بعد عبارة " so please the gods" (بمشيئة الآلهة). إن إضافات وكوبلي إلى قصيدة كاتالوس وزياداته هي محاولات متعمدة لإيضاح نقاط قد تكون غامضة بالنسبة إلى القارئ في القرن العشرين. لذلك فإن البيت الذي تتبعه مباشرة "no?" (لا؟) في الأغنية هو وسيلة لربط جزأي القصيدة اللذين بدا عليهما الترابط على نحو متفاوت

(*) ألفرد دامون رانيون (١٨٨٤-١٩٤٦): كاتب أمريكي عرف بأسلوبه الخاص وقصصه الحافلة بالاصطلاحات حول العوالم السفلية في برودوي ونيويورك، مثل "شبان ودمى"(1931). ورانيونسك (صفة) أسلوب مثيل لأسلوب رانيون.

في ترجمة ماريس. لكن عبارة "VENUS and CUPID LTD" (شركة ڤينوس وكيوبيد) هي محاولة للتوضيح باستخدام طريقة مختلفة. وهكذا تحولت النكتة الأصلية المعتمِدة على صيغة الجمع إلى أسلوب هزلي آخر، واستُمِدت النكتة ههنا من استخدام أسماء الآلهة في سياق منحرف.

إذاً، إن ترجمة كوبلي - بغض النظر عن كونها انحرافاً عن الأصل - هي أقرب في بعض الأوجه إلى القصيدة اللاتينية من ترجمة ماريس المترجمة حرفياً. وكما أشار بوبوڤيك، إن الحقيقة القائلة: بأن عملية الترجمة قد تستلزم تغييرات في خصائص المعنى للنص لا تعني أن المترجم أراد أن يقلل من التركيز على جاذبية المعنى في النص الأصلي، بل لأنه:

"يسعى إلى نقل الجوهر الدلالي للنص الأصلي، على الرغم من الاختلافات التي تفصل أسلوب النص الأصلي عن أسلوب الترجمة، ورغم الاختلافات بين اللغتين وبين طرق تقديم الموضوع"(١٤).

لكن من الصعب أن نسوّغ نسخة كوبلي حين نقارن الاتساق في قصيدته مع الاتساق في قصيدة كاتالوس. ففي النهاية كان كاتالوس أرستقراطياً، وكانت لغته أنيقة على الرغم من مرونتها، بينما كان المتحدث في نص كوبلي عبارة عن رسم هزلي لمراهق من جيل جوني راي. إن اختيار كوبلي لهذا الأسلوب جعل القارئ يستجيب بطريقة تخفض من مستوى المادة نفسها. لم تعد هذه القصيدة دمجاً متحذلقاً ورفيعاً نوعاً ما لعناصر متعددة، فهي تقع في سياق وزمن محددين، وبالطبع – وخلال الوقت القصير نسبياً الذي ظهرت فيه الترجمة – أصبحت لغتها ونبرتها بعيدتين بعد لغة القصيدة الأصل ونبرتها تقريباً.

من الجلي أن النسخة الثالثة ليست ترجمة قريبة لقصيدة كاتالوس الثالثة عشرة ولكنها في الوقت نفسه قريبة إليها من ناحية اللغة والنبرة والمزاج أكثر من الترجمتين الأخريين. قارن العبارة الساخرة اللطيفة:

haec, si, inquam, attuleris, venuste noster,

cenabis bene;

And, though fowle, now, be scarce, yet there are clarkes, بعبارة

The skie not falling, thinke we may have larkes.

وصف جونسون كلاً من العناصر الآتية بشكل جميل: ادعاء الفقر، العاطفة بين الصديقين، التضاد بين ما يخطط له ليكون عشاءً مثالياً وبين العشاء المقدور عليه. بينما اختفى مديح السيدة ليحل في مكانه حب التعلم. واستُبدل بالعطر نبيذ الكناري الذي ربما منح الحياة الخالدة لهوراس أو أناكريون شخصياً. لكنّ الشاعر استخدم قسمي القصيدة اللذين حافظ عليهما تماماً بطريقة مختلفة. وتُعد قصيدة جونسون مثالاً رائعاً عما وصفه لودسكانوف بالتحويل السيميائي (انظر الصفحة ٥٠)، أو التحويل الإبداعي كما يسميه ياكوبسون، إذ إنه أخذ قصيدة كاتالوس وعمل عليها من الخارج ليمنحها حياة جديدة في سياق عصر النهضة في إنكلترا.

لكنّ هناك عنصراً آخر في قصيدة جونسون يثير وللمرة الثانية مسألة التناص. إن الأسلوب الهزلي في القصيدة يتوصل إليه أي قارئ، إلا أن القارئ الملّم بقصيدة كاتالوس يجد أسلوباً هزلياً آخر. فالمترجم الذي يترجم قصيدة جونسون إلى الألمانية مثلاً سيضيّع جزءاً كبيراً إن لم يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين القصيدتين الإنكليزية واللاتينية إضافة إلى الأصداء النحوية التي يستدعى جونسون بواسطتها القصيدة الأصل عمداً من أجل القارئ المتمعن. وهكذا يمكن أن تقرأ قصيدة جونسون وحدها أو في ظل علاقتها بقصيدة كاتالوس.

يرى مايكل ريفاتير في كتابه "سيميائيات الشعر" أن القارئ هو الشخص الوحيد الذي يخلق الروابط بين النص والمفسر والنص المتداخل، ويقترح بأن:

اختلاق القارئ للمعنى لا تستمر طويلاً خلال القصيدة وليست تراكماً نصف عشوائي لارتباطات لفظية، بقدر ما هو تصفح متقلقل للنص، تفرضه ازدواجية الرموز - غير القواعدية كالإيماء أو القواعدية ضمن شبكة الدلالة.(١٥)

ويتابع ليقترح بأنه توجد في ذهن القارئ عملية 'استئناف مستمرة' إضافة إلى "عدم قطعية" تضيع على نحو متناوب وتُستعاد مع كل عملية استذكار 'لمغزى بَيّن'. ويزعم أن هذا التقلب هو الذي يجعل القصيدة جذابة وقابلة للقراءة إلى ما لا نهاية. إلا أن من الواضح أنه لو كان على صواب فيما يتعلق بالطريقة التي يتناول بها القارئ القصيدة، حينها تعزز هذه الفرضية الجدل ضد الترجمة المطلقة غير المرنة وضد الرغبة بترجمة قريبة والتي تكون في نهاية المطاف مجرد قراءة محدودة للقصيدة - إذ يزعم في بداية كتابه أن طبقات المعنى تنبثق من تعدد القراءات.

يمكننا أن نرى من الترجمات الثلاث آنفة الذكر لقصيدة كاتالوس أنه كلما اقتربت الترجمة أكثر في محاولتها لإعادة خلق بنى لغوية وشكلية في القصيدة الأصل، ابتعدت أكثر من الناحية الوظيفية. في غضون ذلك، تتمكن تغيرات كبيرة في الشكل واللغة من الاقتراب من القصد في القصيدة الأصل. ولكن هذا ليس المعيار الوحيد لترجمة الشعر؛ ولو أخذنا بعين الاعتبار محاولتين لترجمة قصيدة أنجلو - ساكسونية 'البَحّار' سنكتشف مجموعة مختلفة جداً من المبادئ. وبسبب طول القصيدة قمت بحصر النقاش بمقاطع مختارة (من أجل القصيدة الأصل. انظر الملحق).

(١) **البحّار**

أردد أغنية في رحلتي البحرية

في إعياء الأرق، وألم المحنة

التي كثيراً ما قاسيتها بعزيمة صلدة

في ساعات منهكة من الألم والأسى

اجتاحت الأمواج العارمة قاربي

يا لمرارة المراقبة في ظلمة الليل

من مقدمة سفينتي التي تشق عباب البحر بين

أصوات الأمواج المتكسرة على الصخور

أما قدماي فقد اقشعرتا من البرد القارس

وأوهن الجوع جسد البحار المنهك

وأجهد الهَمُ قلبه بأحماله الثقيلة

حتى ذلك الغِر الذي هو في مأمن على الشاطئ

يعرف ما أقاسيه في البحر المتجمد

بائسٌ، مشتتٌ، بين عواصف الشتاء

معلقٌ بنوازل الجليد، وملسوعٌ بالبرَد

بمفردي حيث لا صديق يسامرني وناءٍ عن الأهل

لا يطرق مسمعي سوى هدير البحر وصراخ البجع

وفي حانة شرب الميد* حيث تتعالى ضحكات الرجال

كان صخب البحر وزعقة الأطيش** وصياح النورس

أغنيتي الوحيدة في نحيب العاصفة الهوجاء

التي تضرب جرف الشاطئ

أما الصرخة الثاقبة لطائر النَّوء الذي غطاه الثلج

وصدى زعيق العقاب الذي بللته العاصفة

(*) الميد (mead): شراب كحولي مصنوع من العسل والماء.

(**) الأطيش: طائر من فصيلة البجع.

أضحيا مؤنسَي وحشتي وتعاستي، حيث

لا أجد صديقاً أو قريباً يؤنس وحدتي

وفي حقيقة الأمر قليلاً ما يعرفه ذلك الذي

يقضي حياته بسعادة في البلدة

في إقامة الولائم والمرح،

وفي مأمن من المحنة

والألم الذي أعانيه في البحار الغريبة

وتزداد عتمة الليل

من الثلج القادم من الشمال المتجمد

وتسد بحيرات الجليد المنافذ،

وترصع الأرض حبيبات البَرَد

ورغم ذلك.. وحتى الآن

تدفعني حماستي لأمضي قدما

وأسبر أغوار البحر

راكباً أمواج البحار المالحة.

ومرادُ قلبي هو دوماً

أن أمضي بكل سرور في طرق البحر الطويلة

بعيداً عن الموانئ والشواطئ الغريبة.

لكن لم يعش بعد امرؤ

نبيل في آرائه

متلهف للعطاء، ومتحمس للشباب،

جريء في أعماله، وعزيز على ربه،

متحرر من الهلع والخوف في سفر البحر،

ومن الخشية من إرادة الله الذي يكتب قدره.

من لا عزف القيثارة، ولا اقتناء الكنوز،

ولا حب النساء، ولا مطامع الدنيا،

ولا متع أخرى يمكن أن تستحوذ على قلبه

إلا حب الأمواج الهائجة المتلاطمة

والشغف بالبحر الذي يسكنه

بينما تبرعم الأشجار وتصحو القرى

وتبتهج المروج وتفعَم الحياة بالحيوية

تتحرك هواجس قلب المشتاق الذي

تكمن فرحته في الإبحار بعيداً عن الشطآن

يبشره الوقواق* بندائه الكئيب وأنشودته الحزينة

بقدوم الصيف، وبالأسى الذي يطعن القلب

أما ذلك الذي ينعم برفاهية العيش فلا يعلم

شيئاً عما يقاسيه الرجال في منفى القدر.

ولا تزال رغبتي تسبقني

وروحي تحوم فوق أصقاع البحار

فوق بيت الحوت وعلى امتداد العالم.

إلا أن ذلك الطيف الوحيد المتلهف المشتاق؛

يصرخ في أذني ويُلح على قلبي

لأعود إلى طريق الحوت والبحر العميق.

(تشارلز دبليو. كينيدي)

(*) الوقواق (cuckoo) طائر معروف في أوروبا.

(٢) البحّار

أحسب أني أردد لنفسي أغنية الحقيقة، بلغة الرحلة

كيف أعاني المصاعب أيام الشدة.

وكيف أثقلت الهموم المريرة صدري،

في متلاطم شديد من الأمواج، حيث أقضي

الليل أراقب على مقدمة سفينتي التي

تشق عباب البحر بمحاذاة صخور الشاطئ.

حيث أعاني آلام البرد، وأقدامي تتملت من قسوة الصقيع.

أما الآهات التي أرددها لأشعر بالدفء

فقد مزقت قلبي، والجوع قد أنهك جسدي.

ولا يشعر من ينعم بالعيش

على اليابسة بالشقاء الذي أحياه،

في هذا الطقس البارد، في منتصف البحر المتجمد

ناءٍ عن أقاربي، ومقيدٌ بنوازل الجليد

بينما يتساقط البرَد فوقي

ولا يطرق مسمعي سوى هدير البحر الهائج البارد

بينما يؤنسني صريخ البجع وزعقة الأطيَش

ويفرحني صراخ طيور البحر

ويغدو الصدى كأنه شراب الميد.

بينما تضرب العواصف صخور الشاطئ الصلدة،

ويزعق العقاب ليدفئ جناحيه اللذين تجمداً من شدة البرد

ليس لأي مؤازر أن يجعل ذلك المبتهج يشعر بالفقر،

قليلاً ما يعرفه ذلك الذي ينعم بمعيشة سعيدة

رغم أنه يلتزم بأعمال مضنية بين أقرانه.

إلا أنه مترفٌ ويتلذذ الخمر وأنا تعبٌ

وتغمرني الدموع من الانتظار في البحر.

الليل يدنو، ويهطل الثلج من الشمال،

ويجمد الصقيع الأرض ثم يسقط البرَد،

على الثرى ليجمد الحب والنوى.

وينبض القلب ليذكرني أني أمضي وحيداً

في أعالي الأمواج الهائجة المالحة

وتتأوه نزوة عقلي، وتحثني أن أبحر أبعد من هذا

لأجد مكاناً منعزلاً بعيداً عن الآخرين

لأجل هذا لا يوجد على وجه الأرض،

إنسان نبيل سامٍ بأفكاره،

مع أنه وُهب الخير، إلا أنه يطمع في شبابه؛

فلا أعماله الجريئة ولا وفاؤه

بل أساه في رحلته هو سيد أمره.

لا عزف القيثارة، ولا اقتناء الكنوز

ولا رفاه العيش، ولا حب النساء

ولا أي شيء آخر سوى ركوب الأمواج

يمكن أن يستحوذ على قلبه الذي

يتوق أن يمضي قدما في البحر.

بينما تزهر الغابات، وتثمر أشجار التوت،

وتمتلئ الأرض بالخيرات،

وترتدي الحقول حلة قشيبة

تتحرك هواجس قلب المشتاق،

التي تحثه ليسافر بعيداً.

فيغرد الوقواق بألحانه الشجية فرحاً لقدوم

الصيف، وينذر بالأسى المر الذي يدمي القلب.

لا يعرف ذلك المترف الذي يقطن البلدة

ما يقوم به البحارة في أعالي البحار.

لذلك يكاد قلبي يفر من صدري،

وتتدفق أفكاري وتحوم،

وتجول عالياً فوق منزل الحوت.

أما المسافر المشتاق الباكي فيحثني ويدفع قلبي،

بشدة إلى طريق الحوت على امتداد المحيط؛

ويقدر ربي حياتي على هذه الأرض

كشيء مستعار فان لا يدوم،

وأنا أؤمن أن لا شيء خالداً على الأرض

فلا يلبث أن يصل إلى أوجه حتى يتراجع.

إن السقم والهرم وكره السيف

قد أنهكوا أنفاس الجسد المتعب.

لكن مديح الأحياء للنبيل سيبقى بعدما يرحل،

وسيبقى لذكره وقعٌ مباشرٌ على أعدائه،

وسيفخر الإنكليز به وسيمجده الأشاوس إلى الأبد،

وإنه لشديد الصبر على بطر الغنى،

فلا يمكن للملوك ولا للقياصرة ولا للأثرياء

الذين مُجّدوا ومضوا أن يُوحشوا جلالته وفرحته،

حيث سيتلاشى جنح الليل وينطوي الكون.

وينزل السيف ويندثر الاعتزاز بالدنيا.

فلا يُغرُّ إنسان بالمشي على الأرض،

لأن السنون ستتقدم به فيصبح الوجه شاحباً والشعر أشيبَ،

حينها سيدرك أن أولئك الأصحاب

قد صاروا في باطن الأرض،

إن هؤلاء الذين غادروا الحياة، لا تكسوهم الثياب،

ولا يتناولون طيب الطعام، ولا يشعرون بالألم

لا يحركون أيديهم ولا يفكرون بقلوبهم،

وعلى الرغم من أنه يغطي القبر بالذهب،

جثث إخوانه المدفونة في ظلمة القبر

أصبحت كنزاً غير مرغوب فيه.

(إزرا باوند)

السؤال الذي يُثار أولاً، هو تحديد ماهية القصيدة: أهي حوار بين بحار عجوز وآخر شاب؟ أم هي مونولوج داخلي يتحدث فيه بحار عن جمال البحر على الرغم من الصعوبات التي يقاسيها ؟ هل يجب أن تُفهَم القصيدة على أنها تحمل بين طياتها رسالة مسيحية ذات سمة متكاملة؟ أو أن العناصر المسيحية هي إضافات وضعت بصورة مقحمة على أسس وثنية؟ ثانياً، لا تزال توجد مشكلة تتعلق بشكل الشعر الأنجلو - سكسوني حين يحاول المترجم أن يتعامل

مع القصيدة من خلال منهج واضح، وذلك عندما تعتمد القصيدة على نسق معقد من وضع النبرات في كل بيت شعري، إذ إن كل بيت ينقسم إلى شطرين يتخلل ذلك أنساق غنية من السجع في كامل القصيدة. كما يجب على المترجم بادئ ذي بدء أن يقرر ما الذي يُشكل البنية الكليّة (أي فيما إذا كان عليه أن يحذف الإشارات المسيحية أو لا) ومن ثم يُقرر ما يجب أن يفعله عند ترجمة نص شعري يستند إلى مجموعة من القواعد التي لا توجد في اللغة الهدف.

إن ترجمة تشارلز كيندي مقتصرةٌ على الخمسة والستين بيتاً الأولى من أصل مائة وثمانية أبيات في القصيدة، بينما تشتمل ترجمة إزرا باوند على مائة وبيت واحد. وبما أنه يحذف خاتمة القصيدة فهو مضطر إلى إدخال بعض التعديلات في بنية النص الأساسية ليضمن أن المدلول المسيحي قد حُذف من القصيدة. وإليك الآن الأبيات من ٧٣ إلى ٨١ من ترجمة إزرا باوند:

And for this, every earl whatever, for those speaking after- Laud

of the living, boasteth some last word,

That he will work ere he pass onward

Frame on the fair earth 'gainst foes his malice,

Daring ado…

So that all men shall honour him after

And his laud beyond them remain 'mid the English,

Aye, for ever, a lasting life's blast',

Delight 'mid the doughty,

يمكننا أن نرى الحد الذي وصل إليه باوند في تغيير النص حين نقارن هذا المقطع من ترجمته بترجمة حرفية:

Wherefor the praise of living men who shall speak after he is gone, the best of fame after death for every man, is that he should strive ere he

must depart, work on earth with bold deeds against the malice of fiends, against the devil, so that the children of men may later exalt him and his praise live afterwards among the angels for ever and ever, the joy of life eternal, delight amid angels.[16]

"حين سيكون مديح الأحياء الذين سيتحدثون عنه بعدما يرحل، وسمعته الحسنة أنه جاهد وقام بأعمال جريئة قبل رحيله ضد وساوس الشياطين وضد إبليس، لذلك سيمجده الأبناء، وسيحيا ثناؤه بين الملائكة إلى الأبد. حيث الفرحة العظيمة بالحياة الخالدة بين الملائكة."

وقد تم هنا حذف (deofle togeanes) التي تعني (ضد الشيطان) (against the devil) من البيت السادس والسبعين، و(mid englum) التي تعني (بين الملائكة) (among the angels) فقد أصبحت (بين الإنكليز) ('mid the English)، أما (dugebum) أي (حشود الملائكة) (angel hosts) قد أصبحت (doughty) (الأشاوس). وفي نقلة أكبر من تلك، يترجم باوند الكلمة العامة eorl (رجل) بكلمة أكثر تخصيصا وهي earl*، وذلك ليركز في ترجمته على معاناة شخصية متميزة أكثر من التركيز على معاناة أي شخص عادي. إن الشخصية التي تبرز في ترجمة باوند هي شخصية منفي يعاني الحزن والكآبة لكنه لا يخضع ولا يستسلم، كما أنه يُجري مقارنة بين حياته وحيداً بمعزل عن الآخرين وحياة ذلك الإنسان:

الذي ينعم بحياة ملؤها النشوة،

بين أقرانه وأعماله المزدهرة،

ثرياً وكله نضارة.

---

* لقب شرف إنكليزي وهو أرفع من لقب كونت.

ولكن الشخصية التي يصورها تشارلز كينيدي في ترجمته هي شخصية تخفف من حدة التكرار لضمير المتكلم في حالة الرفع (أنا) (I) باستخدام الضمير نفسه لكن في حالة النصب (me) وحالة صفة الملكية (my)، فهي قريبة من شخصية أوديسيوس في ملحمة "الأوديسا" التي تدفعها الرغبة الطموح للحركة إلى الأمام. وتُظهر الأبيات الأخيرة في ترجمة كينيدي شخصية أوديسيوس الذي يحض نفسه على المضي قدماً. كما أن الترجمة المتعمدة التي تظهر الشخصية (غير الراضية) بنجاحها بسبب طموحها الإيجابي (التي يصورها باوند) تغير توازن القصيدة لكي تجعل من البحار شخصية متحمسة نشيطة:

Eager, desirous, the lone sprite returneth;

It cries in my earsand it urges my heart

To the path of the whale and the plunging sea.

لكنّ ذلك الطيف الوحيد، المتلهف، المشتاق؛ يصرخ في أذني، ويلح على قلبيلأعود إلى طريق الحوت والبحر العميق.

وثمة نتاج كبير من الأدب المكتوبِ حول ترجمة باوند فيما يتعلق بمسألة الدقة، وسيكون من الممكن دراسة ترجمة كينيدي في مضمار هذه المناقشة. لكن باوند صرح في "كلمة التقدير" أنه لم يقصد أن يقوم بترجمة حرفية للقصيدة، كما أن مقارنة عن كثب بين القصيدة الأصلية وترجمته لقصيدة البحار تكشف بوضوح مجموعة مفصلة من اللعب بالكلمات الذي يظهر إلى حد كبير مدى معرفته بلغة الأنجلو - ساكسون أكثر من جهله بها. وهكذا من الإنصاف أن نقول إن التقارب اللغوي بين اللغة الأصل واللغة الهدف لم يكن معياراً أساسياً بالنسبة إلى باوند. أما في ترجمة كينيدي فتوجد بعض الانحرافات الأساسية عن القصيدة الأصلية، لكن يجب عدم اعتبار التقارب بين القصيدة الأصلية والترجمة معياراً مركزياً. وفي محاولة التوصل

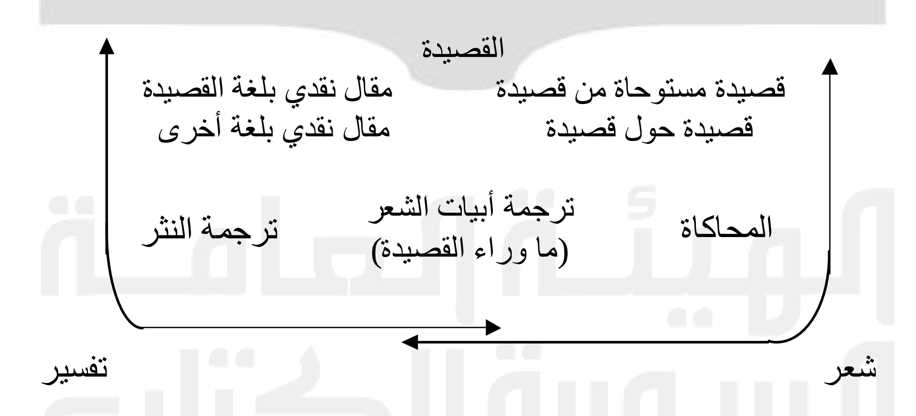
إلى فكرة عن المعايير المستخدمة في كلتا النسختين المترجمتين، تعطينا القائمة التالية دليلاً تقريبياً:

باوند	كينيدي
(١) نظام الشعر الحر.	المحافظة على المظهر الخارجي للقصيدة الأصلية باستخدام نظام الشطرين.
(٢) كسر وهم المحافظة على نبرة الصوت الأنجلو-ساكسونية باستخدام أبيات غير منتظمة في نص اللغة الهدف.	محاولة المحافظة على نموذج نبرة الصوت المنتظمة ولو أدى ذلك إلى الرتابة في النغم والسياق في نص اللغة الهدف.
(٣) استخدام أنساق معقدة من الجناس تشبه ظاهرياً تلك المستخدمة في القصيدة الأصلية.	استخدام أنساق للجناس أقل تعقيداً.
(٤) محاولة عكس في بنى كلمات ألمانية ساخرة، واستخدام كلمات مركبة، وكلمات قديمة مثل-mood lofty man (الرجل المتكبر) البيت ٤٠، و bosque taketh blossom البيت٤٩، و any earth-weal eternal standeth (أي خير دائم من الأرض) البيت٦٨.	بعض العكس في البنى، بعض الجمل أو الأسماء المركبة مثل -sea wave (موجة البحر) البيت ٣٦، و eager-hearted (تواق القلب) البيت ٥٢.
(٥) لا توجد محاولة لتحديث اللغة، مما أدى إلى إنتاج قصيدة قديمة الكلمات وغريبة في اللغة والنحو.	استخدام لغة القرن العشرين مثل: landlubber (شخص غير معتاد على ركوب السفن) البيت ١١، و

	I've (لدي) البيت١٢،مع الاستخدام الدائم لضمائر المفعول في تراكيب قديمة،الأمر الذي أدى إلى لغة متفاوتة.
(٦) محاولة إعادة تقديم الأصوات الموجودة في القصيدة الأصلية.	عدم وجود محاولة مدروسة لإعادة تقديم الأصوات الموجودة في القصيدة الأصلية.
(٧) اعتبار القصيدة غير مسيحية. التركيز على القيم الألمانية ما قبل المسيحية التي تتحدث عن القوة والمرونة. إضافة إلى حذف الأبيات الأخيرة، وحذف أو تغيير كل ما يشير إلى الله والحياة الآخرة..الخ.	اعتبار القصيدة دراسة عن شخص منفي. ليست هناك محاولة للتخلص من الإشارات الدينية (انظرGod البيت٤٤)، لكن هناك عزم على ترجمة جزء واحد من القصيدة فقط بحيث يُجنب كل المشكلات المتعلقة بهذا الأمر.
(٨) تحاول القصيدة أن تظهر شخصاً وحيداً في عالم بعيد في الزمان والمكان والقيم.	تحاول القصيدة أن تربط العالم الأنجلو- ساكسوني بعالم القارئ الحديث.
(٩) تحاول القصيدة تزويد 'نكهة' الشعر الأنجلو- ساكسوني عن طريق وهم إعادة تقديم نماذج الشكل واللغة والصوت الأنجلو- ساكسوني في اللغة الهدف.	لا تحاول القصيدة عمداً إعادة تقديم 'النكهة' الأنجلو- ساكسونية.
(١٠) تحاول القصيدة إعادة تقديم مزاج الرثاء في القصيدة الأصل.	الأمر نفسه.

إن هذا الجدول غير شامل بأية حال من الأحوال، لكنه يفيد في إظهار بعض المعايير التي يمكننا التوصل إليها من خلال تحليل الترجمات. وتبدو ترجمة باوند أكثر تعقيداً من الترجمتين الأخريين، لأنه كان يحاول على ما يبدو أن يعمل على مستويات أكثر مما كان يفعل كينيدي.لكن مما لا شك فيه أن كلا الشاعرين استخدم نص اللغة الأصل كنقطة بداية لصياغة قصيدة قائمة بذاتها، لها نظامها المعنوي الخاص. وقد قاما بالترجمة بناء على "تفسيرهما" للقصيدة الأصل وعلى 'تشكيلهما' لذلك التفسير.

ولطالما جرى نقاش، طبقاً لما قاله لونغفيلو(انظر الصفحة ٩٠)، أن الترجمة (translation) والتفسير (interpretation) هما نشاطان ينفصل الواحد منهما عن الآخر، وأن وظيفة المترجم هي ترجمة ما بين يديه لا 'تفسيره'. إن المغالطة في نقاش كهذا هي أمر واضح - أن كل قراءة هي تفسير، ولا يمكننا الفصل بين الترجمة والتفسير. وقد ابتكر جيمز هولمز الرسم التوضيحي المفيد التالي ليبين العلاقة المتداخلة بين الترجمة والتفسير النقدي:(١٧)



ترتكز ترجمة الأبيات الشعرية على نقطة محورية تتقاطع فيها أنواع التفاسير مع أنواع المحاكاة والاشتقاقات. علاوة على أن المترجم سيستمر في إنتاج ترجمات 'جديدة' من نص ما، لا ليصل إلى 'ترجمة كاملة' مثالية، بل

لأن كل ترجمة سبقت ترجمته تمثل قراءة مفهومة بالنسبة إلى الزمان الذي أُنتجت فيه، لأنها مرتبطة بالسياق، فضلاً عن كونها ترجمة شخصية. إن النسخ التي أنتجها ويليام موريس عن هوميروس أو عن 'بيوولف'، هي ترجمات مزاجية من ناحية إنها تنبثق من نظام أولوياته الخاص والتزامه بالشكل واللغة القديمين. بالإضافة إلى أنها ترجمات فيكتورية إذ إنها تمثل مجموعة من القوانين المميِّزة لحقبة زمنية معينة.إن الاختلاف الكبير بين النص وما وراء النص هو أن أحدهما 'ثابت' في الزمان والمكان والآخر 'متغير'. فهناك (Divina Commedia) 'كوميديا إلهية' واحدة فقط إلا أن لها قراءات كثيرة، ونظريا لها ترجمات لا تعد ولا تحصى.

إن النسخ المترجمة لــ 'البحّار' ولقصيدة كاتالوس المذكورة آنفا توضح بعض الصعوبات والتعقيدات المتعلقة بترجمة الشعر، إذ إن هناك ثغرة بين ثقافتي اللغة الأصل واللغة الهدف من خلال الفارق الزماني والمكاني. فكل الترجمات تعكس القراءات الشخصية للمترجمين وتفاسيرهم واختيارهم المعايير التي يحددها مفهوم الوظيفة التي يجب أن تؤديها كل من الترجمة والنص الأصلي. إذاً، يمكننا أن نرى من القصائد التي بحثناها سابقا أن 'تحديث' اللغة والنبرة يتلقى في بعض الحالات معاملة ذات أولوية، وفي حالات أخرى يكون الاستخدام المتعمد للكلمات القديمة سمة سائدة. ولا بد أن نترك تحديد نجاح هذه المحاولات أو فشلها لاجتهاد القارئ، لكن التنوع في الطرائق يفيدنا حقاً في التركيز على النقطة القائلة: إنه لا توجد طريقة وحيدة وصحيحة لترجمة قصيدة ما كما لا توجد أيضاً طريقة وحيدة وصحيحة في كتابة قصيدة ما.

من مناقشة تلكما القصيدتين حتى الآن، نجد أنهما تنتميان إلى أسلوبين بعيدين. وحين ندرس مسألة ترجمة أعمال كاتب معاصر، مثل إحدى قصائد جيوسيب أنغاريتي (١٨٨٨-١٩٧٠) تنشأ لدينا قضايا أخرى. والقصيدة عبارة

عن نموذج من أعمال أنغاريتي، إذ إنها ذات شكل طولاني وبسيط كما هو تمثال برانكوزي، كما أنها مكثفة للغاية من خلال بساطتها الظاهرية:

Vallone, 20 April 1917

Un'altra note,

In quest'oscuro

colle mani

gelate

distinguo

il mio viso

Mi vedo

abbandonato nell'infinito

أيضاً من السمات النموذجية عند أنغاريتي، الترتيب المكاني للقصيدة، وهو جزء جوهري وحيوي من البناء الكلي للقصيدة الذي يتفاعل مع النظام اللفظي ليضفي على أسلوب القصيدة طابعها القواعدي الخاص. إذ لا بد للمترجم أن يضع في حسبانه الترتيب المكاني لنص اللغة الأصل، ولكن فروقاً أخرى تظهر لنا من النسختين المذكورتين أدناه:

(A) In this dark
with frozen hands
I make out
my face

I see myself
adrift in infinite space.

(Patrick Creagh)

(B) In this dark
with hands
frozen
I make out

my face

I see myself
Abandoned in the infinite.

(Charles Tomlinson)

في هذا الظلام

بأيد

متجمدة

ميزت

وجهي

أرى نفسي

منفيا في اللامتناهي

(تشارلز توملينسون)

في هذا الظلام

بأيد متجمدة

ميزت

وجهي

أرى نفسي

عائما في فضاء لا متناهٍ

(باتريك كرييه)

في النسخة (A) لدينا ستة أسطر فقط، بينما لدينا في المقابل سبعة أسطر في القصيدة الأصلية وفي النسخة (B)، وهذا عائد للتنظيم المقصود للنحو الإنكليزي في البيت الثاني من النسخة (B)، لكنه يشوه النحو في اللغة الهدف ليبقي الصفة frozen (متجمدة) مستقلة في ذاتها في البيت الثالث متوازية كلمة gelate كما في النسخة الأصلية. لكن هذا التحوير في النحو أتى من قرار مدروس باستخدام المعايير الإيطالية في بنى اللغة الإنكليزية، كما أن هذا التحوير يعطي تأثيراً مختلفاً تماماً عن التأثير الذي تعطيه القصيدة الأصلية. وفي حين أن قوة القصيدة الأصلية تأتي من اعتمادها على التنظيم في ترتيب الكلمات، يعتمد النص الإنكليزي على عنصر 'الغرابة'.

إن مشكلة الترتيب المكاني هي مشكلة صعبة، خاصة حين تطبق على الشعر الحر، لأن للترتيب في حد ذاته معنى. لنوضح هذه النقطة، إذا أخذنا مثلاً جملة نوام تشومسكي الشهيرة التي لا تحوي أي معنى: Colourless green ideas sleep furiously (بلا لون أفكار خضراء تنام بغضب) ورتبناها على النحو الآتي:

بلا لون Coloueless

الأفكار الخضراء	green ideas
تنام	sleep
بغضب	furiously

يصبح الافتقار الواضح للانسجام المنطقي بين عناصر الجملة مقبولاً، إذ إن كل 'بيت' يضيف فكرة ما، بما أننا نتمكن من اشتقاق المعنى الكلي من ترابط العناصر غير المنطقية في بناء منتظم منطقي ظاهرياً. وحينها لن يكون المعنى مرتبطاً بالمضمون بل سيرتبط بالرمز أو الدلالة، أي أن الكلمات بمفردها وترابط الأفكار ستقوم جميعاً بتجميع المعنى الذي نفهمه ونحن نقرأ القصيدة.

تقوم كلتا الترجمتين لقصيدة أنغاريتي بمحاولة ما لتشكيل بناء منظور يتطابق مع القصيدة الأصلية، لكن مشكلة الفرق بين النحو الإنكليزي والإيطالي ظاهرة للعيان بشكل كبير. إذ يبدو أن النسختين الإنكليزيتين تشددان على ضمير المفرد 'أنا' (I) لأن بناء الجملة الإيطالية قادر على الاستغناء عن الضمائر في الجمل الفعلية. واختارت كل من النسختين ترجمة distinguo إلى make out (ميزتُ) الأمر الذي يغير النسق الإنكليزي. إن السطر الأخير في القصيدة طويل بشكل مقصود في نسخة اللغة الأصل، وقد حوفظ على طوله في النسختين الإنكليزيتين المترجمتين، لكن لدينا هنا انحراف جوهري بين النسختين. بقيت النسخة (B) قريبة من القصيدة الأصلية، إذ إنها حافظت على الكلمة اللاتينية abandoned (مبعد أو منفي) كمقابل للكلمة الأنجلو- ساكسونية adrift (عائم) في النسخة (A). بينما حافظت النسخة (B) على الكلمة infinite مستقلة بذاتها، إلا أنها فصلت أكثر في النسخة (A) إذ أصبحت infinite space (فضاءً لا متناهياً) وهي وسيلة تضيف عنصراً آخر للقصيدة، ألا وهو عنصر القافية.

إن البساطة الظاهرة في القصيدة الإيطالية، بصورها الواضحة وبنائها اللغوي البسيط، تخفي استعانة مقصودة بالعملية التي عرفها أصحاب المذهب

الشكلي الروسي بـــ ostranenieأي إضافة عنصر الغرابة، أو التكثيف اللغوي المقصود في أسلوب العمل الفردي لتزيد من قوة الفهم (انظر توني بينيت، "الشكلانية والماركسية"، لندن ١٩٧٩). في ضوء هذا، تفقد النسخة (A) الكثير من قوة ما يصفه أنغاريتي بصورة الكلمة، وذلك في سعيها 'للتعادل' مع بناء أنغاريتي اللغوي. ومن جهة أخرى، تختار النسخة (B) نبرة أو نسقاً أعلى، مع أدوات بلاغية من جمل معكوسة والبيت اللاتيني الطويل الأخير في محاولة للوصول إلى لغة بليغة بطريقة أخرى.

في مقالة مختصرة ومفيدة عن الترجمة، ينوه تيري إيغلتون إلى أنه قد تركزت كثير من النقاشات على فكرة أن النص عبارة عن معطيات وأن "الخلاف يرتكز في هذه الحالة على العمليات (الحرة، الحرفية، المتجددة؟) إذ إن تلك المعطيات ستصاغ بها إلى معطيات أخرى. لكنه يرى أن أحد المكاسب الكبيرة من البحث السيميائي الأخير هو أن رأيا كهذا لم يعد منيعاً بما أن مفهوم التناص أعطانا فكرة أن كل نص هو بمعنى ما ترجمة:

> كل نص هو مجموعة تحولات محددة عن نصوص أخرى، سابقة له أو محيطة به والتي قد لا يكون حتى واعياً بها؛ فالقصيدة تظهر إلى الوجود من التحولات داخل تلك النصوص الأخرى ومقابلها وعبرها. وتلك النصوص هي بدورها سلسلة من عناصر نصية سابقة الوجود، والتي لا يمكن أبداً أن تعود في تفسيرها إلى لحظة نشوء الأصل. (١٨)

لذلك أصبح بإمكان المترجم أن يتحرر من قيود تلك الأعراف التي تحكم الترجمة والتي سادت في فترات مختلفة من الزمن، وأن يتعامل بمسؤولية مع النص كنقطة انطلاق يبدأ منها ما وراء النص، أو قراءة الترجمة (قراءة بين اللغات). وكما لاحظنا من الأمثلة الموضحة أعلاه، فإن جميع المعايير المختلفة بأنواعها تقوم بدورها في عملية الترجمة، وكلها

تتطلب حتما تحولات في التعبير، حين يسعى المترجم جاهداً ليربط قراءته العملية الخاصة بإملاءات النظام الثقافي في اللغة الهدف. قد لا يحب القارئ أسلوب خمسينيات القرن العشرين في قصيدة كاتالوس التي ترجمها فرانك كوبلي، أو الشعر الأنجلو - ساكسوني الساخر لإزرا باوند، أو قصيدة أنغاريتي العالية قليلاً لتوملينسون، لكن لا يستطيع أحد أن يجادل في أن نتاجات الترجمة لم تكن نتيجة مفهوم للترجمة تم تحديده بعناية وإدراكه بوصفه وظيفة دقيقة في الذهن.

قبل اختتام هذه اللمحة الموجزة التي تستعرض بعض المعايير التي تحكم ترجمة الشعر، أقترح أن نلقي نظرة على نص آخر وترجمتين إنكليزيتين له، وهاتان الترجمتان بعيدتان عن القارئ المعاصر بعدة قرون. وإحدى السمات المهمة لهاتين الترجمتين: اختيارهما الحفاظ على شكل نص اللغة الأصل بدلاً من استبداله. فقد شجع المترجمان على إدخال شكل جديد إلى نظام اللغة الهدف وهو في الحالة التي سنستعرضها السونيتة.

Amor, che nel penser mio vive e regna
e 'l suo seggio maggior nel mio cor tène,
talor armato ne la fronte vène,
ivi si loca, et ivi pon sua insegna.

Quella ch'amare e sofferir me 'nsegna
e vol che 'l gran desio, l'accesa spene,
ragion, vergogna e reverenza affrene,
di nostro ardir fra se stessa si sdegna.

Onde Amor paventoso fugge al core,
lasciando ogni sua impresa, e piange, e trema;
ivi s'asconde, e non appar più fore.

Che poss'io far, temendo il mio signore,
se non star seco in fin a l'ora estrema?
Ché bel fin fa chi ben amando more.

(Francesco Petrarca)

The long love, that in my thought doeth harbar
And in myn hert doeth kepe his residence
Into my face preseth with bold pretence,
And therin campeth, spreding his baner.
She that me lerneth to love and suffer
And will that my trust, and lustes negligence
Be rayned by reason, shame, and reverence
With his hardiness taketh displeasure.
Wherewithall, vnto the hertes forrest he fleith,
Leving his enterprise with payne and cry
And there him hideth and not appereth.
What may I do when my maister fereth,
But, in the felde, with him to lyve and dye?
For goode is the liff, ending faithfully.

(Sir Thomas Wyatt)

الحب الكبير، الذي يعيش في أفكاري
ويعد على البقاء في قلبي
يتظاهر بالجرأة في وجهي

وفي الداخل يخيم وينشر رايته.
تلك التي علمتني أن أحب وأعاني
وستمنحني الثقة، وعدم الإصغاء للرغبات المُثارة
كوني مفعماً بالمنطق والخجل والوقار
فهو يأخذ الأسى مع قسوته.
ومع كل هذا يهرب في غابة قلبه
يعيش حياته ببكاء وألم
وهناك يختبئ ولا يظهر
ماذا عساي أفعل حين يخاف سيدي
لكنني هنا في الميدان معه لأحيا أو أموت ؟
لأن الحياة الطيبة تنتهي بإخلاص.

(سير توماس وايَت)

Love that doth raine and live within my thought,

And buylt his seat within my captive brest,

Clad in the armes wherein with me he fowght

Oft in my face he doth his banner rest.

But she that tawght me love and suffer paine,

My doubtfull hope and eke my hote desire

With shamfast looke to shadoo and refrayne,

Her smyling grace convertyth streight to yre.

And cowarde love than to the hert apace

Taketh his flight where he doth lorke and playne

His purpose lost, and dare not show his face.

For my lordes gylt thus fawtless byde I payne;

Yet from my lorde shall not my foote remove.

Sweet is the death that taketh end by love.

(Surrey)

ذلك الحب الذي يمطرني ويعيش في أفكاري،

ويتربع داخل صدري الأسير،

سعيد بين ذراعي ويقاتل معي

وغالبا ما يرفع رايته في وجهي.

لكن تلك التي علمتني الحب والمعاناة،

وأن أنظر إلى آمالي المريبة ورغبتي المتأججة.

نظرة استحياء وأكتنف عنهما

ابتسامتها المليحة تهديك.

والحب الجبان يسرع إلى القلب

يهرب إلى حيث يربض ويتوارى

وهناك يضيع هدفه ولا يجرؤ أن يبرز وجهه.

وبسبب ذنب سيدي الذي لا عيب فيه يكدرني الانتظار؛

على الرغم من ذلك لن تتزحزح قدماي عن سيدي.

فما أحلى الموت الذي ينتهي بالحب.

(ساري)

إن أكثر ما يثير اهتمامنا في أي مقارنة بين السونيتات الثلاثة هو مدى الاختلاف بينها. تنقسم السونيتة عند بترارك إلى أوكتيت* (ثمانية

(*) أوكتيت octet: مقطوعة موسيقية من ثمانية أبيات، تكتب لمجموعة مؤلفة من ثمانية أشخاص يعزفون ويغنون معاً.

وسيستيت* (السداسية) متبعة القافية التالية : a b b a / a b b a / c d c / c d c.
كما أن قصيدة وايَت تتبع ذات التقسيم ذاته لكن القافية هنا: a b b a / a b b a / c d c / c d d والتي تجعل السطرين الأخيرين منفردين عن القصيدة. أما قصيدة ساري فتختلف أكثر بكثير: a b a b /c d c d / e c e c /f f، وتتألف بنية القصيدة من ثلاث رباعيات وتنتهي بالدوبيت** couplet تظهر أهمية هذه الفروق في الشكل لدى قراءتنا كلّ سونيتة عن كثب.

يستهل بترارك قصيدته بفكرة تنضوي على تشبيه ألا وهي Amor (الحب) سيد قلب العاشق وحاكمه، وقد تم تصويره على أنها قائد عسكري يرفع لواءه في وجه العاشق وبهذا يصبح مرئياً. وتبدأ الأبيات الأربعة، وهي جملة واحدة، بكلمة Amor وتنتهي بـــ Amor لتؤكد إظهار ألوانه. وفي الأبيات الأربعة التالية، تتحول وجهة النظر، وينصب التركيز على Quella ch'amare a sofferir me 'nsegna (She who teaches me to love and suffer) (هي التي علمتني الحب والمعاناة). ومن جديد تشكل الأبيات الأربعة جملة واحدة، تبدأ بوصف رغبة السيدة في أن يكون للمنطق والخجل والوقار سيطرة على العاشق، وتنتهي بالفعل si sdegna (يغدو تَعِساً)، وهي الجملة المحورية التي تدور حولها القصيدة. ويصف التيرسيت*** التالي هروب الحب عائداً إلى القلب، وخوفه من تعاسة السيدة، ثم اختفاءه لاحقا. لكن في التيرسيت الأخير يتحدث العاشق عن نفسه، ويسأل القارئ سؤالاً مباشراً يلمح إلى أنه لا حول ولا قوة له، فهو مقيد بعلاقة إقطاعية مع سيده الحب

(*) سيستيت sestet: الأبيات الستة الأخيرة من السونيتة الإيطالية وتأتي بعد الأوكتيت. وأحيانا يحل السيستيت الفكرة المثارة في الأوكتيت كما في البيتين الأخيرين من سونيتات شكسبير.

(**) الدوبيت couplet: مقطع شعري مؤلف من بيتين.

(***) التيرسيت tercet:مقطع شعري من ثلاثة أبيات تربطها القافية، كما في تيرزارايما (الموشح).

(Amor). فهو يسأل: ماذا عساي أفعل وسيدي مرهوب الجانب (وأنا أخشاه) سوى أن أبقى بجانبه حتى الساعة الأخيرة ؟ ويضيف في البيت الأخير أنه من يموت محباً صادقاً تكون خاتمته حسنة.

قُدمت شخصية العاشق في قصيدة بترارك على أنه شخص خجول مؤدب يتبع رغبات سيدته وأوامر الحب. فهو لا يفعل بل يقع عليه الفعل، فالبناء اللغوي للقصيدة - باستخدام الصيغة اللفظية للمتكلم المفرد في نهاية القصيدة فقط، ثم في السؤال فقط الذي يؤكد قلة حيلته - يعزز هذه الصورة. إن البيت الأخير من القصيدة هو تشبيه لفظي موسع يؤكد فضائل السلبية أو بالأحرى ذلك النوع من الحب السلبي الذي تم امتداحه خلال القصيدة. لكن لا يكفي أن تنظر إلى هذه القصيدة بمعزل عن غيرها، بل يجب عدُّها جزءاً من كانزونييرات* بترارك (Canzoniere)، وبهذا ترتبط بالقصائد الأخرى في المجموعة الشعرية من خلال تراكيب اللغة والصور والمفهوم الذي يشكل القصيدة. علاوة على أن الموقف الذي يعبر عنه العاشق في هذه القصيدة (التي ترتبط بالأسلوب البتراركي الذي بدوره يرتبط برؤية القرن الرابع عشر لدور الحب والكتابة) يجب عدم النظر إليه حرفياً من جهة الظاهر. ويبرز الطابع الهزلي الساخر اللطيف بوضوح من وصف هزيمة الحب وقلة حيلة العاشق لفعل شيء خلا اتباع الحب، يتكافأ هذا مع المبادئ الأخلاقية المهمة التي تكمن وراء القصيدة. فصوت القصيدة في كليته إذاً متميز عن صوت العاشق.

وتخضع ترجمة وايَت إلى عدد من النقلات المهمة، تبدأ في البيت الأول بإضافة الصفة long (طويل) التي تنتقص من التشخيص الحاد للبيت الافتتاحي في قصيدة بترارك. علاوة على ذلك، ففي حين أن الحب (Amor) 'يعيش

(*) كانزونير أو كانزون Canzone: شكل إيطالي للأغنية مؤلف من سلسلة من أبيات الشعر في مقطع شعري لكن دون مذهب شعري محدد.

ويسود'، فإن الحب في قصيدة وايَت 'يعيش في أفكاري' 'in my thought doeth harbour'. أما في ترجمة ساري متسود اللغة العسكرية، بينما يقلل وايَت من استخدام مصطلحات المعركة ليستخدم مصطلحات تنم على الأبّهة. في الربع الثاني، هناك نقلة أساسية – فالسيدة في قصيدة بترارك تغضب من الجرأة المشتركة للحب والعاشق (di nostro ardir - at our boldness) (من شجاعتنا)، بينما تكون السيدة في قصيدة وايَت غير سعيدة بسبب 'قسوته'.وفي وصف هروب الحب، يبتكر وايَت صورة غابة القلوب

(the hertes forrest)، وباستخدامـــه الأسماء 'بـــالألم والبكـــــاء' (with payne and cry) بدلا من الأفعال، يصغر الصورة الكليـــة التـــي رسمها بترارك وهي الإذلال الشديد.

وفي الأبيات الأخيرة يظهر مدى الاختلاف بين وايَت وبترارك بوضوح. فالعاشق في قصيدة وايَت يسأل سؤالاً لا يؤكد كثيراً على قلة حيلته بقدر ما يؤكد على نواياه الحسنة وشجاعته. إن الجملة الإيطالية (temendo il mio signore) تحمل في طياتها غموضاً، فهي إما تعني أن السيد يخاف، أو أن العاشق يخشى السيد، أو ربما تعني على الأغلب الاثنين معا. بينما يوضح وايَت ببساطة مخاوف السيد بقوله 'my master fereth'. بينما يعزز البيت الأخير ' For goode is the liff, ending faithfully' 'لأن الحياة الطيبة تنتهي بإخلاص' صورة العاشق بوصفه شخصاً نبيلاً. وفي حين أن العاشق في قصيدة بترارك يبدو أنه يصف جمال الموت من خلال الحب الثابت، يؤكد العاشق في قصيدة وايَت فضائلَ الحياة الصالحة والنهاية المخلصة. وما يظهر لنا من قصيدة وايَت هي صورة لعاشق نشيط وشجاع ومخلص لمن يُكن له الحب، وتعاسة السيدة لم تتم صياغتها بالمصطلحات العسكرية على الإطلاق. يُظهر الحب ألوانه ويقفل خائباً ويرفع العاشق المثال البديل للحياة الصالحة. فنحن في عالم السياسة، عالم الفرد المجهَّز ليضمن بقاءه، وهو عالم بعيد عن عالم بترارك أيام ما قبل حركة الإصلاح الديني.

تبقي ترجمة ساري على اللغة العسكرية الموجودة في لغة النص الأصل، لكنها تتخطى إلى ما أبعد من ذلك بمراحل. فالعاشق 'أسير'، وغالباً ما كان يتشاجر مع الحب. إضافة إلى ذلك، فالسيدة ليست في موقع صعب المنال، غاضبة من تباهي الحب. فقد تم الظفر بها مسبقاً وهي غاضبة فحسب مما يبدو أنه شوق مفرط. يذكر بترارك في قصيدته كلمتي desio و spene (desire و hope) أي الرغبة والأمل، لكن عاطفة ساري تمثلت في كلمات محسوسة. فما إن بدلت السيدة ابتسامتها اللطيفة(her smyling grace) بالغضب، حتى هرب الحب، ولكن العاشق يُدين هروب الحب بصورة حاسمة. ويطير 'الحب الجبان' ويربض في مكان آمن في القلب. بالإضافة إلى أن العاشق يبين لنا ببساطة في البيت الأخير من الرباعية الثالثة أنه لا ذنب له لكنه يعاني بسبب ذنب سيده. إن أسلوب تقسيم القصيدة إلى ثلاث رباعيات يمكن عدُّه طريقة لإعطاء مضمون القصيدة شكلاً جديداً. لم تهدف القصيدة لإثارة سؤال، وبيت نهائي عن فضيلة الموت والحب الصادق، بل يوجد في جعبتها زوج من الأبيات يتحدث فيهما العاشق في نهاية القصيدة عن إصراره على عدم ترك سيده المذنب حتى وهو يواجه الموت. إذ إنه لا فرق بين صوت القصيدة وصوت العاشق، كما أن التركيز على الضمير 'أنا'، والذي ظهر مسبقاً في قصيدة وايَت، تعززه تلك النقاط المذكورة في القصيدة إذ هناك تماه واضح مع موقف العاشق حيال التصرف السيئ للسيد المزيف: الحب.

إن الترجمتين الإنكليزيتين معاً هما نتاج نظام ثقافي اجتماعي يختلف تماماً عن النظام المتبع في أيام بترارك. كما أنهما تُعدّلان نماذج التراكيب والمعنى في نص اللغة الأصل بشكل ذكي (وأحياناً بشكل أقل ذكاءً). إن التغييرات التي قام بها ساري في ترجمته تجعله يبدو وكأنه لم يكن يترجم فقط، بل كان يتعمد إقصاء تلك العناصر التي لم يستحسنها في نص اللغة الأصل، مثل سلبية العاشق، والتسلسل الهرمي المنيع الذي يضع العاشق عند أدنى درجات السلم. لن يكون لهذه العناصر وجود في مجتمع يرى أن التحرك

الاجتماعي نحو الأعلى أمر مرغوب فيه. وكما في ترجمة جونسون لكاتالوس، كان من الممكن أن يقرأ ترجمات وايَت وساري مَنْ عاصرهم، من خلال معرفة سابقة بالنص الأصلي. وتلك التغييرات التي أدانتها الأجيال اللاحقة بأنها تزيل شيئاً ما عن بترارك، لربما كان لها وظيفة مختلفة جداً في محيط جمهور القراء المفكرين المثقفين في أيام وايَت وساري.

ترجمة النثر:

على الرغم من وجود حجم كبير من الأعمال التي تناقش القضايا المتعلقة بترجمة الشعر، تم إنفاق وقت أقل من ذلك بكثير على دراسة المشكلات الخاصة بترجمة النثر الأدبي. إن شرحا لهذا الأمر قد يكون في المكانة العالية التي يحتلها الشعر، لكن الاحتمال الأقوى يعود إلى انتشار المفهوم الخاطئ بأن الرواية ذات تركيب أبسط من القصيدة نوعاً ما وبالنتيجة تكون ترجمتها أسهل. إضافة إلى ذلك، في حين أنه يكون في حوزتنا عدد من التصريحات المفصلة من قبل المترجمين الشعراء تتعلق بالطرائق التي يتبعونها، فإن لدينا تصريحات أقل من مترجمي النثر. لكن ما يزال هناك الكثير كي نتعلمه من تحديد المعايير التي تجعلنا نتعهد ترجمة ما، كما تم توضيحه سابقاً.

قمت خلال عدة سنوات باستخدام تمرين مصممَّ لاكتشاف الطريقة المتبعة في ترجمة رواية ما. كنت أطلب من الطلاب ترجمة الفقرة أو الفقرات الأولى من أية رواية، ثم تجري مناقشة الترجمات في مجموعات. ما تبين لي من هذا التمرين أن الطلاب يبدؤون مرارا بترجمة نص لم يسبق لهم قراءته أو لربما قرؤوه مرة فقط منذ زمن. باختصار، يقومون ببساطة بفتح نص اللغة الأصل ويبدؤون من بداية الرواية دون أن يضعوا في حسبانهم كيف يتعلق ذلك الجزء الافتتاحي ببنية العمل بوصفه كلاً. كما أنه أيضاً من غير المقبول القيام بترجمة قصيدة ما بهذه الطريقة. وهذا مهم لأنه يبين لنا أن

مفهوماً مختلفاً عن الفرق المتخيل بين الشكل والمضمون يسود حين يكون النص الذي ستتم ترجمته رواية. يبدو من السهل على مترجم النثر (اللامبالي) النظر إلى المضمون منفصلاً عن الشكل.

دعونا نأخذ المقطع الآتي من بداية رواية (The Magic Mountain) 'الجبل السحري' مثالاً على ما يمكن أن يحدث حين يركز المترجم على المضمون على حساب البناء الكلي للنص:

An unassuming young man was travelling in midsummer, from his native city of Hamburg to Davos-Platz in the Canton of Grisons, on a three weeks' visit. From Hamburg to Davos is a long journey – too long, indeed, for so brief a stay. It crosses all sorts of country; goes up hill and down dale, descends from the plateaus of Southern Germany to the shores of Lake Constance, over its bounding waves and on cross marshes once thought to be bottomless.

(tr. H.T. Lowe-Porter)*

سافر شاب متواضع في منتصف الصيف، من مدينته مسقط رأسه هامبورغ إلى دافوس بلاتز في مقاطعة غريسونس، في زيارة استغرقت ثلاثة أسابيع. إن الرحلة من هامبورغ إلى دافوس هي رحلة طويلة. في الواقع إنها رحلة طويلة جداً من أجل إقامة قصيرة. يتطلب القيام بهذه الرحلة اجتياز أصقاع البلاد بأنواعها، من صعود الهضاب إلى نزول الوديان، كالنزول من نجود ألمانيا الجنوبية إلى شواطئ بحيرة كونستانس، فوق أمواجها المتلاطمة، وهكذا عبر المستنقعات التي يتهيأ للمرء أنها بلا قاع.

(ترجمة إتش بي لو - بورتر)

(*) أنا ممتنة لزميلي طوني فيلان لأنه نبهني على المثال.

يتألف هذا المقطع ذو الإيقاع السريع والحيوي من ثلاث جمل فيها أربعة أفعال حركية، والحركة تشد القارئ مباشرة إلى السرد. إن التفاصيل المهمة للرحلة، ومدة إقامة الشاب المفترضة تلتقي القيمة الأدبية الخاصة بالمؤلف لقصر هذه الزيارة. ما لدينا هنا باختصار هو بداية وصفية قوية ذات حضور أدبي قوي. كما أن صورة العالم المرسومة هنا تتشابه كثيراً مع العالم الذي يدركه القارئ على أنه عالمه المنطقي.

تظهر المشكلة في هذه الترجمة عند مقارنتها بالنص الألماني الأصلي، وحين نقارن مدى الاختلاف بين صيغتي اللغة الأصلية واللغة الهدف. تبدأ رواية مان على النحو التالي:

Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen.

Von Hamburg bis dorthinauf, das ist aber eine weite Reise; zu weit eigentlich im Verhältnis zu einem so kurzen Aufenthalt. Es geht durch mehrerer Herren Länder, bergauf and bergab, von der süddeutschen Hochebene hinunter zum Gestade des Schwäbischen Meeres und zu Schiif über seine springende Wellen hin, dahin über Schlünde, die früher für unergründlich galten.

يُعطى القارئ في هذا المقطع الاستهلالي مجموعة من الإشارات التي تدله على عدد من الرموز المتداولة في الرواية. وبالطبع، فإن هذه الرموز ليست مقتصرة على الحدود التي يفرضها العالم الواقعي، فهي تصور الصراع الإيديولوجي بين تلك التناقضات الدرامية كالصحة والمرض، والحياة والموت، والديمقراطية وردود الفعل. وهي تجري في مصحّ للأمراض المزمنة حيث تمضي الشخصيات عطلتها، بعيدة عن الصراع من أجل البقاء.

وهكذا تؤثر الرحلة التي وُصفت في الجمل القليلة الأولى على أكثر من مستوى: فلدينا رحلة الشاب الفعلية، ورحلته الرمزية عبر الأمة. والرحلة بوصفها مجازاً لرحلة البحث الذي يوشك القارئ أن يخوضها. إضافة إلى أن وصف مان الرحلةَ يحتوي على أدوات متعمدة تُذَكّر بأساليب القرن الثامن عشر، كاستخدام الكلمة التقليديةGestade لتعني shore 'شاطئاً'، وهناك خط رئيس آخر في الرواية هو محاولة دمج نوعين من الأساليب الفنية: الغنائي والنثري. إن حفظ المترجم الإنكليزي بناء جمل مان يقلل من عدد المستويات التي يتمكن القارئ من خلالها من فهم النص؛ إذ كان الاهتمام الأكبر للمترجم خلق إحساس الحركة السريعة. لذلك تم دمج الجملة الثانية بالأولى لتشكيل بنية واحدة، كما تم اختصار الجملة الرابعة بالحذف المتعمد، كما في (zu Schiif – by boat) (بالقارب). واستُبدلت الألفاظ الأنيقة التي تصف الأماكن بأسماء جغرافية مباشرة، كما استُبدلت باللغة الجليلة في نص مان سلسلة من العبارات النمطية في وصف حواري لرحلة طويلة جداً.

كما أن هناك فروقا أخرى. فتقديم البطل في الجملة الأولى في رواية مان الأصلية بتروٍ عبر كلمات تعمد إلى الغموض هو أيضاً دليل آخر للقارئ. لكن بترجمة einfacher (عادي) بـــ unassuming (متواضع) يقدم المترجم الإنكليزي عنصراً قوياً للتشخيص ويغيّر من نظرة القارئ. من الصعب ألا نقر بأن المترجم الإنكليزي أدرك بشكل قاصر أهمية هذه الرواية، إذ إن هناك حالة من سوء الترجمة، فكلمة Schlünde التي تعني متاهات، تمت ترجمتها بكلمة marshes أي مستنقعات.

وبالنظر إلى المقاطع التالية يمكن إيجاد مثال على نوع آخر من التغييرات التي تطرأ على النص عبر الترجمة:

Il primo di giugno dell'anno scorso Fontamara rimase per la prima volta senza illuminazione elettrica. Il due di giugno, il tre di giugno, il quattro di giugno. Fontamara continuo a rimanere senza

illuminazione elettrica. Cosi nei giorni seguenti e nei mesi seguenti, finché Fontamara si riabituò al regime del chiaro di luna. Per arrivare dal chiaro di luna alla luce elettrica, Fontamara aveva messo un centinaio di anni, attraverso l'olio di olive e il petrolio.Per tornare dalla luce elettrica al chiaro di luna bastò una sera.

(*Fontamara*, I. Silone)

On the first of June last year Fontamara went without electric light for the first time. Fontamara remained without electric light on the second, the third and the fourth of June.

So it continued for days and months. In the end Fontamara got used to moonlight again. A century had elapsed between the moonlight era and the electric era, a century which included the age of oil and that of petrol, but one evening was sufficient to plunge us back from electric light to the light of the moon.

(*Fontamara*, G. David and E. Mossbacher)

استغنت فونتامارا عن ضوء الكهرباء أول مرة في الأول من حزيران من السنة الماضية، وبقيت دون كهرباء في الأيام الثاني والثالث والرابع من حزيران. وهكذا استمر الوضع أياماً وشهوراً، وفي النهاية اعتادت فونتامارا ثانية على ضوء القمر. وانقضى قرن بين عهد ضوء القمر وعهد الكهرباء. تضمن هذا القرن عصر النفط والبترول، لكن أمسية واحدة كانت كافية لتعيدنا من ضوء الكهرباء إلى نور القمر.

('فونتامارا' لـــ جي دافيد وإي موسباتشر)

إن المقطع الأول من رواية 'فونتامارا' يعرِّف القارئ مباشرة بنبرة العمل، النبرة التي ستبقى عبر وسيلة استخدام مجموعة من الرواة المُتَخيَّلين الذين يفترض أن يقدم (سيلون) سرداً عنهم. وهي نبرة منخفضة دوما وساخرة

بلطف حتى عند وصف أكثر التجارب تأثيراً وألماً، وهي التي تعطي الرواية قيمتها الخاصة. يصف الراوي في المقطع الافتتاحي عبور التطور، أي الطريقة التي أدى فيها التطور التقاني البطيء والطويل إلى وصول الكهرباء إلى قرية جبلية صغيرة يمكن أن تتغير في ليلة واحدة، وهنا تحل مباشرة النبرة الخفيفة الساخرة والمستسلمة تقريباً.

يتألف النص الإيطالي من خمس جمل. تبدأ الجملتان الأوليان بعبارات زمنية: تحل عبارة Il primo di giugno في بداية السرد بتاريخ محدد، إذ إنها تأتي في بداية الجملة التي تمتد لتشمل العبارة الأولى المباشرة، وتحرك القارئ إلى الأمام زمنياً. كما تبدأ الجملة الثالثة بعبارة زمنية، وهذه المرة محددة بكلمة التحادث الأولى Cosi، وتتابع في الزمن لتصل إلى زمن المستقبل عبر الأسابيع والشهور. كما تبدأ كل من الجملتين الأخيرتين بعبارة فعلية تدل على الحركة: Per arrivare و Per tornare (الوصول والعودة) اللتين تلخصان الفكرة التي أثيرت في المقطع الأول عن بطء التطور التقني مقارنة بالسرعة التي يمكن بها التخلي عن هذه التقنية. وبهذا تكون لغة هذا المقطع بسيطة على نحو مضلل، كما أن نبرة الحوار تخفي مقطعاً غايةً في البلاغة، ومبنياً بعناية ليصل إلى الذروة، بالإضافة إلى استخدام سلسلة من أنساق التكرار، مثل عبارات الزمن المتنوعة وعبارات مثل illuminazione elettrica (الإنارة الكهربائية) وluce elettrica (الكهرباء) و chiaro di luna (ضوء القمر)، الخ.

لم تحاول الترجمة الإنكليزية الإبقاء على أي من أنساق الجمل الخمس، كالبدء بعبارة زمنية أو بفعل حركي. عوضاً عن ذلك، تعكس الجملة الثانية العبارات الزمنية وتضعها في نهاية الجملة، الأمر الذي يمكن تفسيره بسبب خصوصية النماذج الأسلوبية الإنكليزية. أما الجمل الثلاث المتبقية فقد تمت صياغتها بتقسيم إحدى جمل اللغة الأصل إلى جملتين، ثم بضم جملتين أخريين من جمل اللغة الأصل في جملة واحدة. وتبدو هذه الطريقة جيدة في

المثال الأول، عند إنشاء جملتين حواريتين قصيرتين تبدأان بـــ So it continued (وهكذا استمر الوضع) و In the end (في النهاية). لكن معنى الحركة الموجود في الصيغة الأصلية يتلاشى في البناء السمج لجملة اللغة الهدف حين تم دمج جملتي اللغة الأصل في جملة واحدة طويلة. فالمصدران arrivare و tornare أصبحا elapsed (مضى) وto plunge back (يعود). أما العبارةattraverso l'olio di olive e il petrolio فقد أصبحت أكثر شمولاً (لكنها لم تتضح أكثر) في عبارة a century which included the age of oil and that of petrol (تضمن هذا القرن عصر النفط والبترول). إن استخدام كلمة era (عهد) تدق على وتر نشاز، فعملية العكس في الجزء الأخير من الجملة تعني ضياع تأثير الكلمات الأخيرة في نص اللغة الأصل، كما أن تقديم الضمير الشخصي us (لنا) يحدث تغييراً في الاتساق ما بين الجمل الأربعة الأولى والجملة الأخيرة على نحو متناقض جداً. لكن من الواضح أن هناك محاولة لوضع أنساق من التكرار في النص الإنكليزي (مثل ترديد كلمتي eraو century) هذا مع أن بعض العبارات ترجمت بصورة غير ملائمة مثل chiaro di luna و luce elettrica. باختصار، من الصعب معرفة المعايير المتبعة في الترجمة الإنكليزية، لأن هناك الكثير من التناقضات. لكن ما يتضح لنا على كل حال هو أن المترجمين الإنكليز لم يحسنوا فهم وظيفة الأدوات الأسلوبية التي استخدمها سيلون.

يشير ولفغانغ إيزر، في أثناء تطويره لدراسة رومان إنغاردن لـــ "المترابطات* المقصودة في الجمل" التي تُكوِّن العالم في النص الأدبي، إلى أن:

(*) المترابطات في اللغة الإنكليزية هي شيئان أو أكثر يرتبطان بعضهما ببعض، وعلى وجه الخصوص، كلمتان تستخدمان معاً عادة لكنهما لا تتلو الواحدة الأخرى، مثل either و or (إما، وإما)، مثلا: أريد إما تفاحاً **وإما** موزاً = I want either an apple **or** a banana.

تكشف المترابطات المقصودة عن ارتباطات ذكية تكون بمفردها محسوسة أقل من الجمل، والادعاءات والملاحظات، مع أن هذه الأخيرة تكتسب معانيها الحقيقية من تفاعل مترابطاتها.[٢٠]

ويتابع إيزر ليذكر أن الجملة لا تتألف من قول فحسب 'بل تهدف إلى شيء ما أبعد مما تقوله فعلياً'، إذ إن الجمل في النص الأدبي 'تشير دائما إلى شيء على وشك الحدوث، وهو التركيب الذي يرمز إليه محتواها الخاص'. وإذا قام المترجم عندئذ بتدبر الجمل من خلال محتواها الخاص فقط، ستفتقر النتيجة إلى البعد الكامل. وفي حالة الترجمة الإنكليزية للنصوص المذكورة أعلاه، يبدو أن الجمل ترجمت ترجمة سطحية، أكثر من كونها وحدات مكونة لبناء كلي معقد. وكما يقول بوبوڤيك، تتكشف النسخ الإنكليزية عن أنواع عدة من 'التغييرات السلبية' بما فيها:

١- إساءة ترجمة المعلومات ٢- 'التفسير الثانوي' للنص الأصلي٣- التفسير السطحي للعلاقات بين المترابطات المقصودة.

وبما أنني بدأت قولي بالتصريح أنني تعمدت تجنب إصدار أحكام تقويمية لترجمات فردية، قد يبدو لكم الآن أنني ابتعدت عن خطتي الأصلية. علاوة على ذلك، قد يبدو من غير المنصف التركيز كثيراً على حالات التغيير السلبية التي تظهر من بضع الجمل الأولى في عمل ضخم. لكن النقطة التي يجب أن نشير إليها هي أنه على الرغم من أن تحليل الرواية كان له كبير الأثر منذ نظرية شلوفسكي المبكرة في النثر، من الواضح أن هناك العديد من القراء الذين لا يزالون متمسكين بمبدأ أن الرواية تتألف في الخط الأول من محتويات قابلة للتفسير أو الشرح والتي يمكن ترجمتها مباشرة. وحيث إن هناك إجماعاً على ما يبدو على أن الشرح النثري لقصيدة ما محكوم عليه بالنقص، لا يوجد إجماع كهذا يتعلق بالنص النثري. ومرة بعد أخرى يتحمل مترجمو الروايات المشاق ليبدعوا نصوصاً مقروءة في اللغة الهدف، متحاشين التكلف الذي قد

يأتي من التمسك الشديد بالتراكيب الأسلوبية للّغة الأصل، لكنهم يفشلون في مراعاة الطريقة التي تؤلف فيها الجمل فرادى جزءاً من البناء الكلي للعمل. وفي معرض الإشارة إلى هذا الفشل، والذي هو في المقام الأول خلل في القراءة، أؤمن أنني لا أصدر أحكاماً على أعمال المترجمين الأفراد حين أشير إلى مجال في الترجمة يحتاج برمته إلى أن نطلع عليه عن كثب.

وضع هيلير بيلوك[٢١] ست قواعد عامة يتبعها المترجم عند ترجمته لنص نثري:

(١)- على المترجم ألا يجهد نفسه بالترجمة كلمة بكلمة أو جملة بجملة، بل عليه دائماً أن 'يرصف' عمله. يقصد بيلوك بـــ (يرصف) أن على المترجم أن يعدّ العمل وحدة متكاملة وأن يترجمه على أجزاء، وأن يسأل نفسه قبل كل جزء عن المعنى الكامل الذي عليه ترجمته.

(٢)- على المترجم أن يترجم العبارة الاصطلاحية بعبارة اصطلاحية، 'وترجمة العبارات الاصطلاحية تتطلب بطبيعتها نقلها في قالب يختلف عن ذلك الموجود في اللغة الأصل'. ويستشهد بيلوك بجملة التعجب اليونانية 'By the Dog'. فإذا ترجمت هذه العبارة حرفيا تصبح محض سخرية في اللغة الإنكليزية (بحق الكلب). لذا يرى أن من الأفضل ترجمتها بـــ 'By God' 'بحق الرب'. كما يشير إلى أن الزمن الحاضر التاريخي في اللغة الفرنسية يجب أن يترجم بالزمن السردي الإنكليزي، وهو الزمن الماضي، وأن الأسلوب الفرنسي في تعريف فكرة ما عن طريق وضعها ضمن سؤال إنشائي لا يجدي نفعا عند نقله إلى اللغة الإنكليزية التي لا ينطبق عليها هذا الأمر.

(٣)- على المترجم أن يترجم كل معنى 'مقصود بآخر مقصود'، واضعاً في ذهنه أن 'المعنى المقصود' لعبارة ما في لغة ما قد يكون أقل أو أكثر تأثيراً من صيغة تلك العبارة. ويبدو أن بيلوك بكلمة 'معنى مقصود' (intention) يتحدث عن أهمية التعبير المذكور في سياق ما في اللغة الأصل

والذي قد يكون غير مناسب إن ترجم حرفياً إلى اللغة الهدف، وقد استشهد بعدة أمثلة نجد فيها أهمية عبارة ما في نص اللغة المصدر أكبر بكثير أو أضعف من الترجمة الحرفية في اللغة الهدف، ويشير إلى أن من الضروري غالباً في ترجمة 'المعنى المقصود' إضافة كلمات غير موجودة في النص الأصلي ليحدث المترجم 'توافقاً مع العبارات الاصطلاحية في لغته الأم'.

(٤)- يحذر بيلوك من العبارات الخاطئة (les faux amis) وهي الكلمات أو التراكيب التي قد تظهر أنها متطابقة في اللغتين الأصل والهدف، لكن الحقيقة غير ذلك. مثلاً كلمة demander to ask = (يسأل) ترجمت بشكل خاطئ to demand (يطلب).

(٥)- يُنصح المترجم هنا أن 'يترجم بجرأة'، ويقترح بيلوك أن غاية الترجمة هي 'بعث شيء جديد غريب في بناء لغوي أصلي'.

(٦)- على المترجم ألا يزخرف ترجمته.

تشمل قواعد بيلوك ستّ الجوانب التقنية والمبدئية. إن تنظيمه للأولويات غريب بعض الشيء، لكنه يؤكد مع ذلك حاجة المترجم إلى أن ينظر إلى النص النثري على أنه بناء متكامل، وفي الوقت نفسه أن يضع في حسبانه الضرورات النحوية والأسلوبية للغة الهدف. إنه يسلم بوجود مسؤولية أخلاقية تجاه النص الأصلي، لكنه يشعر أن للمترجم الحق في أن يحدث تغييرات مهمة في النص في أثناء عملية الترجمة ليقدم لقارئ اللغة الهدف نصاً يتطابق والمعايير الاصطلاحية والأسلوبية للّغة الهدف.

يثير بند بيلوك الأول – الذي يتحدث فيه عن حاجة المترجم إلى وضع مخطط للعمل الذي سيترجمه – ما يمكن أن نعده المشكلة الرئيسة التي قد يواجهها مترجم الأعمال النثرية. وهذه المشكلة هي صعوبة تحديد الوحدات الأساسية في الترجمة. إذ يتضح بادئ ذي بدء أن النص هو الوحدة الأساسية، باعتباره على علاقة منطقية مع النصوص الأخرى (انظر التناص ص)

إضافة إلى وجوده في سياق تاريخي معين. وفي حين أن المترجم الشاعر يمكنه بسهولة تقسيم النص الأساسي إلى وحدات قابلة للترجمة كأن يقسمه إلى أبيات أو مجموعات شعرية أو مقاطع شعرية، تبقى مهمة مترجم الأعمال النثرية أكثر تعقيداً. من المؤكد أن كثيراً من الروايات مقسمة إلى فصول وأبواب، لكن صياغة النص النثري ليست مقسمة كما قد تشير إليه أقسام الفصل، وهذا ما أوضحه بارت من خلال منهجيته المؤلفة من خمسة رموز للقراءة (انظر كتابه س/ز التي ناقشها ت. هوكس في كتابه 'البنيوية والسيميائية'، لندن، ١٩٧٧). لكن إذا تناول المترجم كل جملة أو فقرة كوحدة مصغرة وترجمها من دون ربطها بالعمل ككل، فإنه يخاطر بأن يجني في النهاية نصاً باللغة الهدف مشابهاً للنصوص المقتبسة أعلاه؛ إذ تُرجمت المحتويات القابلة للشرح على حساب كل شيء آخر في النصوص التي تمت ترجمتها.

وبالمقابل، لا بد أن نتبصر في هذه المشكلة من خلال مراعاة وظيفة كل من النص والأدوات المستخدمة في النص نفسه. فلو أن مترجمي عمل (سيلون) راعَوا وظيفة النبرة في النص، لاستطاعوا فهم الحاجة إلى تمحيص أكبر في الأسلوب البلاغي الحصيف للفقرة الافتتاحية عنده. وبالمثل، لو أن مترجمة عمل مان راعت وظيفة وصف كل من الشاب والرحلة، لتمكنت من فهم السبب الكامن وراء اختيار مان للغته. يتكون كل نص رئيس من سلسلة من الأنظمة المتشابكة، وكل من هذه الأنظمة له وظيفة محددة ترتبط بالنص ككل. وتكمن مهمة المترجم في فهم هذه الوظائف.

لنأخذ على سبيل المثال مشكلة ترجمة أسماء العلم في النصوص النثرية الروسية، وهي مشكلة أقضّت مضجع أجيال من المترجمين. لقد قامت كاثي بورتر مؤخراً بترجمة رواية ألكسندرا كولونتاي 'حب النحلات العاملات'، وتتضمن ترجمتها الملاحظة التالية:

يتألف الاسم عند الروس من الاسم الأول (اسم التنصير)، واسم الأب، والكنية. وجرت العادة على تداول الاسم الأول واسم الأب في أسلوب الخطابة، مثل ڤاسيليسا ديمينتيڤا، وماريا سيمينوڤنا. وهناك اختصارات أكثر حميمية للأسماء الأولى، ولها وقع عاطفي لطيف، أو أبوي أو ودود. ولهذا فإن ڤاسيليسا مثلاً تصبح ڤاسيا أو ڤاسيوك، وڤلاديمير يصبح ڤولوديا، ڤولودكا، ڤولوديشكا أو ڤوليا.(٢٢)

إذاً، تشرح المترجمة نظام التسمية الروسي، لكن هذه الملاحظة لا تساعد كثيراً في أثناء عملية القراءة الفعلية، ذلك أن كاثي بورتر تُبقي على تنوع الاسم في نص اللغة الهدف، ما يجعل القارئ الإنكليزي يواجه أحياناً أسماء كثيرة جداً في صفحة واحدة وكلها تشير إلى شخصية واحدة. باختصار، نُقِل نظام اللغة الأصل إلى نظام اللغة الهدف، وهذا قد يسبب إرباكاً فقط ويعيق عملية القراءة. علاوة على أن استخدام الأسماء في اللغة الروسية قد يشير فقط إلى اختلاف في وجهة النظر، كما أشار إلى ذلك بوريس يوسبينسكي في كتابه القيّم "شعرية الكتابة"(٢٣). ويبين يوسبينسكي في مناقشته روايةَ "الإخوة كارامازوف" كيف أن نظام الأسماء يمكن أن يشير إلى عدة وجهات نظر، عندما تُدرك شخصية ما من قبل شخصيات أخرى في الرواية ومن داخل السرد أيضاً. من الضروري إذاً في عملية الترجمة أن يضع المترجم في حسبانه وظيفة نظام الأسماء أكثر من النظام ذاته. فالقارئ لا يستفيد كثيراً إذا أُعطي أشكالاً مختلفة لاسم ما إذا لم يتم توضيح وظيفة تلك الأشكال. وحيث إن نظام الأسماء الإنكليزي مختلف تماماً، يجب أن يأخذ المترجم هذا الأمر بعين الاعتبار ويتبع رأي بيلوك في ترجمة 'العبارة الاصطلاحية بعبارة اصطلاحية'.

إن مسألة أسماء العلم الروسية هي مثال واحد فحسب لمشكلة محاولة نقل نظام اللغة الأصل إلى لغة هدف ليس فيها نظام مشابه. ويمكننا أن نجد أمثلة أخرى في استخدام مؤلف ما لأشكال من لهجات، أو لأدوات لغوية خاصة بإقليم محدد أو طبقة ما في اللغة الأصل. وقد عبر روبرت آدامز عن هذا بوضوح أكثر عندما قال:

> باريس لا يمكن أن تكون لندن أو نيويورك، بل لا بد أن تكون باريس؛ وبطلنا يجب أن يكون بيير لا بيتر، ويجب أن يشرب الأبيريتيف* لا الكوكتيل، ويدخن سجائر الغولواظ لا سجائر الكنت، ويمشي في شارع دي باك لا الشارع الخلفي. من جهة أخرى، عندما يتم تقديمه إلى سيدة، سيبدو سخيفاً إذا قال: 'أنا مفتون يا سيدتي'.(٢٤)

يتبين من مناقشة المكافئ (انظر الصفحة ٥٠-٥٥) أنه يجب الشك في وجود أي مفهوم للتشابه بين اللغة الأصل واللغة الهدف. فما على المترجم أن يقوم به إذاً هو أن يحدد وظيفة نظام اللغة الأصل، ثم عليه أن يجد نظاما في اللغة الهدف يمكنه أن يترجم إليه بشكل ملائم تلك الوظيفة. وقد أثار ليڤي السؤال المحوري الذي يواجه مترجم نصوص النثر الأدبي حين سأل:

> ما درجة المنفعة التي تُعزى إلى استخدام أدوات أسلوبية متعددة والحفاظ عليها في أنواع مختلفة من الأدب...؟ ما الأهمية النسبية للمستويات اللغوية وفي الأسلوب ضمن أنماط مختلفة من الأدب...؟ وماذا يجب أن يكون التركيب الكمي المفترض لجمهور القراء الذي يقوم مترجمون من مختلف العصور ولمختلف أنماط النصوص بتقديم ترجماتهم إليهم؟(٢٥)

(*) الأبيريتيف: شراب كحولي يُشرب قبل وجبة الطعام.

ترجمة النصوص المسرحية:

في حين يبدو أن حجم دراسة الترجمة التي تركز على النوع الأدبي يتضمن المشكلة الخاصة بترجمة الشعر، من الواضح جداً أن المسرح مجال من أكثر المجالات المهملة. هناك مواد قليلة جداً تتحدث عن المشكلات الخاصة بترجمة النصوص المسرحية، كما أن تصريحات مترجمي المسرح الأفراد غالباً ما تلمح إلى أن المنهجية المستخدمة في عملية الترجمة هي نفسها التي تستخدم لدى تناول النصوص الروائية.

على الرغم من ذلك، حتى النظرة الأكثر سطحية للمسألة لا بد أن تبين أن النص المسرحي لا يمكن أن يترجم بالطريقة نفسها التي يترجم بها النص النثري. والسبب الأول هو أن النص المسرحي يقرأ بطريقة مختلفة. فهو لا يُقرأ على أنه وحدة متكاملة ، بل على أنه شيء غير مكتمل، ، إذ إننا نتمكن من إدراك إمكانات النص كاملة في أثناء العرض فقط. وهذا يقدم إلى المترجم مشكلة رئيسة: هل يترجم النص بوصفه نصاً أدبياً خالصاً، أو يحاول ترجمته في نطاق وظيفته بوصفه عنصراً ضمن نظام آخر أكثر تعقيداً؟ وكما بيّن العمل في سيميائيات المسرح، فإن النظام اللغوي هو مجرد عنصر اختياري واحد ضمن مجموعة من الأنظمة المتداخلة التي تشكل العرض المسرحي. فقد أشارت آن أوبيرسفيلد، على سبيل المثال، إلى استحالة فصل النص عن العرض، ذلك لأن المسرح هو علاقة جدلية بين الاثنين. كما تبين كيف أن التفريق المتكلف المصطنع بين الاثنين يقود إلى إحراز النص الأدبي مكانةً أعلى. وهي ترى بأن إحدى نتائج تفوق النص الأدبي كانت ولا تزال إدراك العرض بوصفه مجرد 'ترجمة':

> وهكذا، فإن مهمة المخرج هي أن يترجم إلى لغة أخرى نصاً واجبه الأساس تجاهه أن يبقى مخلصاً. وهذا الموقف يعتمد على

مفهوم التكافؤ الدلالي بين النص المكتوب وعرضه على المسرح؛ وستتغير فقط 'طريقة التعبير' في المعنى الــذي حدده هيلمسليف* للمصطلح، أما شكل التعبير ومضمونه فسيبقيان متطابقين عند نقلهما من نظام إشارات قياسية إلى نظام إشارات أدائية.(٢٦)

وكما توضح أوبيرسفيلد ، فالخطر في اتخاذ مثل هذا الموقف واضح بصورة مباشرة. يقود تفوق النص المكتوب إلى افتراض أن هناك طريقة صحيحة واحدة لقراءة النص ومن ثمّ لأدائه على المسرح، وعلى أية حال فإن المترجم يكون مرتبطاً ومقيداً بنموذج تم تصورُه مقدماً أكثر مما هي الحال عليه مع مترجم الشعر أو النصوص النثرية. إضافة إلى أن أي انحراف عند المخرج أو المترجم يمكن أن يخضع لحكم قيمة يحدد مقدار انحراف كلتا 'الترجمتين' قليلاً أو كثيراً عن المعيار الصحيح. إن فكرة عامة عن المسرح لا تأخذ في الاعتبار أن النصوص المكتوبة ترتبط بالأداء المسرحي ارتباطاً وثيقاً ، هي فكرة ستقود حتماً إلى تعصب ضد أي شخص يبدو أنه ينتهك صفاء النص المكتوب.

فضلاً عن ذلك، فالنص المكتوب هو عنصر مكون له وظيفة في العملية التي تشكل المسرح، كما أنه موصوف بطرق تميزه عن النص المكتوب المصمم ليقرأ مستقلا في ذاته. وقد بَيّن جيري ڤيلتروسكي كيف أن معالم محددة في النص المسرحي المكتوب تكون متميزة، وتشير مثلاً إلى كيفية تكشّف الحوار عبر الزمان والمكان، كما يكون دائماً مندمجاً بالحال غير اللغوية الذي تشكل مجموعة الأشياء المحيطة بالمتحدثين، وبالمتحدثين أنفسهم:

> إن العلاقة بين الحوار والحال غير اللغوية هي علاقة قوية ومتبادلة. وغالباً ما يزود تلك الحال الحوارَ بالفكرة الرئيسة. هذا

(*) نسبة إلى اللغوي الدانمركي لويس هيلمسليف (١٨٩٩-١٩٦٥) الذي شكلت آراؤه اللغوية الأساس لمدرسة كوبنهاغن في علم اللغة.

وإنه مهما تكن الفكرة الرئيسة، فإن الحال تتدخل بأشكال متنوعة في الحوار، وتؤثر في الطريقة التي تكتشف بها، أو تحدث نقلات أو انعكاسات، وأحياناً يقطع الحوار تماماً. كما أن الحوار بدوره وبشكل تصاعدي يضيء الحال، وغالباً ما يعدله أو يحوله. إن المعنى الحقيقي للوحدات الفردية للمعنى يعتمد على الحال غير اللغوية قدر اعتماده على السياق اللغوي.[٢٧]

كما أن الإيقاع، وأنساق النغمة، وطبقة الصوت وارتفاعها ، كلها عناصر يتميز بها الحوار، وهي عناصر قد لا تتضح فوراً من قراءة مباشرة للنص المكتوب وحده. و في مقالة نادرة عن الترجمة للممثلين،[٢٨] يرى روبرت كورّيغان أن على المترجم دائماً أن يسمع الصوت الذي ينطق و يضع في حسبانه 'إيماءة' اللغة، و نغمة الإيقاع والتوقفات المؤقتة التي تحدث حين إلقاء النص المكتوب. من هذه الناحية، يكون روبرت قريباً من رأي بيتر بوغاتيريف حول الخطاب المسرحي. ففي مَعرِض مناقشته وظيفة النظام اللغوي في المسرح وعلاقته بالتجربة ككل، يصرح بوغاتيريف أن :

> التعبير اللغوي في المسرح هو تركيب من الإشارات المؤلَّفة لا كإشارات خطابية فحسب، بل كإشارات أخرى أيضاً. فعلى سبيل المثال، إن الخطاب المسرحي، الذي يجب أن يشير إلى الحال الاجتماعي لشخصية ما يكون مصحوباً بإيماءات الممثل، وتُكمّله الأزياء، والمشاهد المسرحية...الخ، والتي بدورها تشكل أيضاً إشارات لحال اجتماعية.[٢٩]

لكن إذا واجه مترجم المسرح المعيار الإضافي المتمثل بالقدرة المسرحية بوصفها مطلباً أساسياً، فمن المؤكد أن المطلوب منه شيء مختلف عما يُطلب من مترجم لنوع آخر من النصوص. علاوة على ذلك، فإن فكرة وجود بعد آخر للنص المكتوب الذي يجب على المترجم استيعابه نوعاً ما،

هي فكرة لا تزال تنطوي على تمييز بين فكرة النص والأداء المسرحي، وبين ما هو مكتوب وما هو مجسَّد. لذا، قد يبدو من المنطقي أكثر أن نواصل فرضية أن النص المسرحي المكتوب برؤية عن عرضه على الخشبة ، يحتوي على ملامح بنيوية مميزة تجعل منه نصاً قابلاً للعرض بغض النظر عن توجيهات خشبة المسرح نفسها. ومن ثم تكون مهمة المترجم أن يحدد تلك التراكيب وأن يترجمها إلى اللغة الهدف، حتى ولو قاد ذلك إلى نقلات رئيسة على المستويين الأسلوبي واللغوي.

تصبح مشكلة قابلية العرض في الترجمة أكثر تعقيداً عند تغيير مفاهيم أداء المسرحية. وبالتالي، فإن إخراجاً معاصراً لأحد نصوص شكسبير سيجري تصميمه من خلال التطورات المتنوعة في أسلوب التمثيل، وحيز التمثيل، ودور الجمهور، والمفاهيم المتغيرة للتراجيديا والكوميديا التي حدثت منذ أيام شكسبير. إضافة إلى أن أساليب التمثيل والأفكار العامة عن المسرح تختلف أيضاً إلى حد بعيد في سياقات قومية مختلفة، وهذا يقدم أيضاً عنصراً آخر للمترجم كي يأخذه بعين الاعتبار.

وكمثال عن بعض التعقيدات المتعلقة بتحديد معايير لترجمة النصوص المسرحية، دعونا نتأمل مسألة مربكة جداً ومثيرة للخلاف حول راسين الكاتب المسرحي الكلاسيكي الفرنسي. إن لمحة عبر الترجمات الإنكليزية تظهر لنا مباشرة نقطة مهمة جداً – قد تكون النصوص مترجمة بمفردها (مثل ترجمة جون ماسيفيلد لـــ 'إيستر'* و'بيرانايس'**) أو كجزء من مجلد لأعمال كاملة

(*) إيستر: من مؤلفَات الكتاب المقدس يتحدث عن قصة إيستر، وهي ملكة يهودية لبلاد فارس يحكى أنها أنقذت رعايا دولتها من المجزرة.

(**) بيرانايس: مجموعة متألقة من النجوم في نصف الكرة الشمالي، إذ يحكى - بعد القرن الثالث قبل الميلاد - أن ملكة مصرية أصبح شعرها في النجوم، وذلك بعد أن قصته وقدمته قرباناً لأن زوجها عاد سالماً من الحرب.

(مثل ر. ب. بوزويل، أول مترجم لأعمال راسين الكاملة). إن هذا التمييز يوضح مباشرة أنه في حال ترجمة بعض النصوص مع تصور للعرض المسرحي ذهنياً، هناك نصوص أخرى تُرجمت دون مفهوم دقيق كهذا. وعلى الأرجح، أن مجلد المسرحيات الكاملة تم تقديمه في المقام الأول لعامة القراء حيث كانت الحَرفية والأمانة اللغوية في الترجمة أساسية. لكن لدى محاولة تشكيل أية نظرية عن ترجمة المسرح، يجب أخذ وصف بوغاتيرف للتعبير اللغوي بعين الاعتبار، كما تجب ترجمة العنصر اللغوي مع وضع وظيفته في الخطاب المسرحي بوصفه كلاً في الحسبان.

إن صعوبة الترجمة للمسرح أدت إلى مجموعة من الآراء النقدية التي تهاجم الترجمة إما على أنها حَرفية جداً وغير قابلة للعرض، وإما على أنها متصرفة جداً وبعيدة عن النص الأصلي. إن الحذلقة الرديئة لعدد كبير من الترجمات الإنكليزية لراسين مثلاً، هي دليل واضح على خطأ الحَرفية المفرطة، لكن مشكلة تحديد التصرف في ترجمة المسرح هي سهلة الإدراك، فمن مقالة قصيرة(٣٠) تتحدث عن بعض المشكلات الأساسية في ترجمة النصوص المسرحية، استشهدتُ ببعض الأمثلة عن التغيير في الترجمة، إذ تكمن المشكلة عند الانحراف في الأنساق الإيمائية بين اللغة الأصل واللغة الهدف، والتي نجم عنها ذوبان التراكيب الأساسية لنص اللغة الأصل في اللغة الهدف. إن ترجمة بن بيليت لمسرحية نيرودا (Fulgor y Muerte de Joaquin Murieta)"تألق جواكان موريتا ومصرعه"- التي ذكرت سابقاً في الصفحة ٩٨ - هي مثال جيد للحالة التي يغير فيها المترجم الأساس الإيديولوجي للنص من خلال التركيز الزائد على المعايير غير اللغوية - وهي في هذه الحالة، توقعات الجمهور الأمريكي، طبقاً للمقدمة التي كتبها بيليت نفسه.

إذا أخذنا السطر الافتتاحي في مسرحية راسين 'فيدر' (Phèdre):

'Le dessein en est pris; je pars, cher Thèramène' تظهر مباشرة سلسلة من المشكلات الأسلوبية والنحوية والمعنوية، ترافقها صعوبات أخرى

وهي دراسة مبادئ المسرح الكلاسيكي الفرنسي، والجمهور العريض المختلف في فرنسا في القرن السابع عشر وإنكلترا أو أمريكا في القرن العشرين. وقد حاول ثلاثة من المترجمين ترجمة هذا السطر إلى الإنكليزية كالآتي:

I have resolved, Theramenes, to go. (John Cairncross)

No, no, my friend, we're off. (Robert Lowell)

No, no. I can't. I can't. How can I stay? (Tony Harrison)

لقد عزمت على الذهاب، يا تيرامينيس. (جون كيرنكروس)

لا،لا، يا صديقي ، حان وقت الانصراف. (روبيرت لويل)

لا، لا. لا أستطيع. لا أستطيع. كيف يمكنني أن أبقى؟ (توني هاريّسون)

تترجم النسخ الثلاث جميعها نية هيبّوليت في المغادرة. لكن في حين أن النسختين الأوليين تظهران العلاقة بين هيبّوليت وصديقه تيراميني على أنها عامل أساس ، لا تحقق النسخة الثالثة ذلك. أما على الصعيد الأسلوبي ، فإن النسختين الأولى والثالثة تتبعان العرف العام في ترجمة الأبيات الفرنسية سداسية التفاعيل إلى شعر غير مقفى ، لأن الاثنتين تشتركان في بروزهما كأوزان من المسرح الكلاسيكي في لغتيهما المذكورتين على التوالي. لكن بلغة المسرح، فإن النسختين الثانية والثالثة وحدهما تترجمان البناء الإيمائي الخفي الموجود في النص الفرنسي، كما تم احتواء الوزن الشعري بلغة تحدد أنماط الإيماءات الجسدية للممثل. وقد لاحظ جان لويس بارولت أن السطر الافتتاحي لـــ 'فيدر' يلائم وقع أقدام هيبّوليت، لتأكيد أنه كان في وضعية استعداد حين لفظ اسم تيراميني.[٣١] هناك تأكيد وتصميم في سطر اللغة الأصل، وتشديد في كل من نصفي السطر، ويصل إلى الذروة عند استخدام الاسم. وتحاول النسختان الإنكليزيتان الثانية والثالثة معا إعادة خلق ذلك التأثير، من خلال استخدام أدوات مثل التكرار والسؤال الإنشائي، اللذين ينقلان الإحساس الموجود في جملة اللغة الأصل، ويعيدان تقديم نمط إيمائي. باختصار، إن

عملية الترجمة لم تتضمن فقط سلسلة متتالية من التحولات اللغوية من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف على صعيد دلالة الخطاب، بل تضمنت أيضاً تحولاً في وظيفة اللفظ اللغوي في علاقته بالإشارات الأخرى المكونة للخطاب المسرحي.

إن الترجمة الإنكليزية الأولى لمسرحية راسين 'أندروماك'، التي وضعت على المسرح عام ١٦٧٤ ، ظهرت مطبوعة في السنة التالية ، مع رسالة للقارئ من الرجل الذي كانت تعزى الترجمة إليه عموماً، وهو جون كراون. وقد أطال كراون في الرسالة بعض الشيء ليدافع عن الترجمة (زاعماً أنها عمل 'رجل شاب')، وليشرح سبب عدم نجاح المخرج. لا يعزو كراون فشل المسرحية إلى الترجمة، على الرغم من أنه يعترف بأن الترجمة الإنكليزية 'تنقصها مسحة الشِّعر'، لكن يعزو ذلك إلى توقعات الجمهور الذي اعتاد مشاهدة تقليد مسرحي معين، جمهور يرفض أن يستجيب إلى 'المراسم الرهيفة' لتقليد المسرح الفرنسي. لكن في أقل من أربعين سنة بعد ذلك ، لاقت ترجمة أمبروس فيليبس لـ 'أندروماك'، التي كانت بعنوان 'الأم المحزونة'، نجاحاً حيث بقيت تمثَّل خلال القرن الثامن عشر، مع احتفاء أعظم الممثلات الإنكليزيات آنذاك بالدور الأول في المسرحية. ماذا فعل فيليبس ليحقق نجاحاً كهذا من مسرحية حُكم عليها في وقت مبكر أنها لا تناسب الذوق الإنكليزي؟

أولا، أجرى فيليبس تغييرات أساسية في المسرحية، فقد قصر النص في مواضع معينة، وأضاف أحاديث، وفي نهاية الفصلين الرابع والخامس أضاف مشاهد كاملة تستعد فيها 'الأم المحزونة' لنهاية سعيدة. قادت هذه النظرة لتراجيدية راسين عدداً من النقاد لمهاجمة ترجمة فيليبس بأنها 'محرفة' عن الأصل، لكن فيليبس يشرح بوضوح في مقدمته شعوره بالحاجة لتعديل مسرحية راسين:

> لو أنني استطعت المحافظة على جماليات السيد راسين في 'محاولتي'، وألا أجحف بحقه 'بالتعديلات' التي قمت بها مراراً

لأختلف عن شاعر عظيم مثله، ولن يكون هناك أي سبب يجعلني غير راض عن الجهد الذي بذلته، والذي كلفني أن أضع أكمل إنجازاته على المسرح الإنكليزي.

يبدو أن المعايير الأساسية في الترجمة بالنسبة إلى فيليب هي :

(١)- القابلية للتمثيل.

(٢)- علاقة المسرحية بالتقاليد المؤسسة للمسرح في عصره (وهو مسرح أعاد بناء شكسبير من ناحية مراعاة المعايير الكلاسيكية المحدثة واللياقة والذوق الجيد)؛

(٣)- وضوح تداخل العلاقات بين الشخصيات.

ومع التسليم بأن التوازن الدقيق للشخصيات، والمشاهد، والأحاديث الأساسية في العمل الأصلي هي أمور لا أهمية لها في اللغة الإنكليزية – أو أنها لو كانت مهمة، ستبدو ثقيلة ومتكلفة – اختار فيليبس أن يعيد بناء المسرحية بما يتناسب والجمهور الإنكليزي. ففي المشهد الأول من الفصل الأول مثلاً، يمكننا أن نرى أساس تقنية فيليبس. أما في مسرحية راسين فإن المشهد الأول يزود المشاهدين بالمعلومات الأساسية التي يحتاجونها من أجل متابعة الحبكة (مثلاً حب أوريستي لهرميوني بسبب زواج بيرّوس، وحب بيرّوس لأندروماك، الأرملة الطروادية). وفي الوقت نفسه يقدم المشهد عاطفة أوريستي المقررة لمصيره التي تنتهي بها المسرحية أخيراً. ويمثل بيلادي دور المحبط لتلك العاطفة ليزود المسرحية بنغمات العقل الهادئة. يتوقف توازن المشهد على العلاقة بين هذين النوعين المختلفين من الرجال. تحافظ ترجمة فيليبس على وظيفة المشهد الأول في تقديم خطوط الحبكة وتوازن العلاقة بين الصديقين، لكن فيليبس لم يحقق هذا التشابه باتباع البنية الخارجية لنص اللغة الأصل، وإنما بإعادة خلق البنية العميقة للمشهد بلغة المسرح. لذا

فقد قام بتجزئة المناجاة الطويلة لأوريستي، ذلك لأن هذا النوع من المناجاة الطويلة لم تكن جزءاً من العرف المسرحي الإنكليزي. كما أنه زاد من كلام بيلادي وطور شخصيته أكثر ليصبح صديقاً أكثر من كونه نداً، بما أن استخدام أداة الصديق الحميم لم يكن مقبولاً على خشبة المسرح الإنكليزي. وبحسب مصطلح جيمز هولمز، لقد أسس فيليبس تسلسلاً هرمياً من التشابهات[٣٢] إذ يمكن رؤية النص المكتوب بوصفه عنصراً معدلاً تم إنتاجه في مسرح حي.

من ترجمات القرن العشرين التي اتبعت معايير مشابهة، ترجمة توني هاريّسون لـــ 'فيدر' بعنوان 'Phaedra Brittanica' "فيدرا البريطانية"، التي أنتجت في العام ١٩٧٦. في هذه الترجمة، ابتعد هاريّسون عن اليونان، وعن كل الإشارات إلى الآلهة، والقدر، وعن الميناتور*- أي عن عالم الأساطير برمته الذي نشأت منه مسرحية 'فيدر'، وجعل محله الهند أيام الاستعمار. وكما تتعامل مسرحية 'فيدر' مع اجتماع الأنظمة العالمية المتفاوتة - عواطف بيت حكم عليه بالإخفاق وعالم النظام والمعقولية - نجد في هذه الرؤية للهند الاستعمارية عالمين متشابهين يحتكّ بعضها ببعض: عالم النظام الإنكليزي وهو عالم يائس جداً في سياقه الجديد، وعالم قوى الظلام الذي تجسده ثقافة أجنبية غريبة ثائرة على المستعمرين. ففي المشهد الأخير حيث تعترف فيدر في مسرحية راسين بأن Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste ، فإن شخصية من الميمسابيب** في نص هاريّسون تقول India put dark passions in my breast (تركت الهند عواطف مظلمة في صدري). إن مثالاً

(*) الميناتور: وحش إغريقي قتل على يد ثيسيوس، إذ يحكى في الأساطير الإغريقية أن وحشاً بجسد إنسان ورأس ثور كان يعيش في متاهة كريتان، وكان يتغذى على القرابين البشربة ، حتى قتل على يد ثيسيوس.

(**) الميمسابيب (Memsahib) هي كلمة كان يستخدمها الهنود سابقاً لمخاطبة النساء الأوروبيات المتزوجات احتراماً لهن.

جيداً عن تقنية هاريّسون قد نجده عن طريق مقارنة ترجمته المعاصرة حين تكتشف أوينون (الخادمة، مربية الأطفال) عاطفة فيدر السرية، مع ترجمة روبرت لويل للمشهد نفسه.

OENONE

Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai versés,
Par vos faibles genouxque je tiens embrassés,
Délivrez mon esprit de ce funeste doute.

PHÈDRE

Tu le veux.Lève toi.

OENONE

Parlez, je vous écoute.

PHÈDRE

Ciel! que lui vais-je dire, et par où commencer?

OENONE

Par de vaines frayeurs cessez de m'offenser.

PHÈDRE

O haine de Vénus! O fatale colère!
Dans quells égarements l'amour jeta ma mere!

OENONE

Oublions-les, Madame; et qu'à tout l'avenir Un silence éternel cache ce souvenir.

PHÈDRE

Ariane, ma soeur, de quell amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!

OENONE

Que faites-vous, Madame? et quell mortel ennui
Contre tout votre sang vous anime aujourd'hui?

PHÈDRE

Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
je péris la dernière et la plus misérable.

OENONE

Aimez-vous?

PHÈDRE

De l'amour j'ai toutes les

OENONE

Pour qui?

PHÈDRE

Tu vas ouîr le comble des horreurs,
j'aime … A ce nom fatal, je tremble, je frissonne,j'aime…

OENONE

Qui?

PHÈDRE

Tu connais ce fils de l'Amazone,
Ce prince si longtemps par moi-même opprimé?

OENONE

Hippolyte? Grands Dieux!

PHÈDRE

C'est toi qui l'a nommé.

(Racine)

AYAH: (on her knees)
Memsahib, by these tears that wet your dress
rid ayah of her anguish, and confess.

MEMSAHIB: (after a pause)
You wish it? Then I will. Up, off your knees.
(pause)

AYAH: Memsahib made her promise. Tell me. Please.

MEMSAHIB: I don’t know what to say. Or how to start.

(pause)

AYAH: Tell me, Memsahib. You break my heart.

MEMSAHIB: (sudden vehemence)

Mother! Driven by the dark gods' spite
beyond the frontiers of appetite.
A judge's wife! Obscene! Bestialities
Hindoos might sculpture on a temple frieze!

AYAH: Forget! Forget! The great wheel we are on
turns all that horror to oblivion.

MEMSAHIB: Sister! Abandoned … by him too … left behind …
driven to drugs and drink … Out of her mind!

AYAH: Memsahib, no. Don’t let black despair
flail at your family. Forebear. Forebear.

MEMSAHIB: It's India! Your cruel gods athirst
for victims. Me the last and most accursed!

AYAH: (truth dawning)

Not love?

MEMSAHIB: Love. Like fever.

AYAH: Memsahib, whom?

MEMSAHIB: Prepare to bear witness to the hand of doom.
I love … I love … I love … You know the one
I seemed to hate so much … the Rajput's son …

AYAH: Thomas Theophilus? The half-breed! Shame!

MEMSAHIB: I couldn't bring myself to speak his name.

(Tony Harrison)

الخادمة: (على ركبتيها)

سيدتي، بحق هذه الدموع التي بللت ثوبك

خلصي خادمتك من كربها، واعترفي.

السيدة : (بعد تردد)

هل ترغبين بذلك؟ حسناً، سأخبرك. انهضي.

(وقفة)

الخادمة: لقد وعدتني سيدتي. أرجوك أخبريني.

السيدة : لا أعرف ماذا أقول. أو كيف أبدأ. (وقفة)

الخادمة: أخبريني، سيدتي. حطمت قلبي.

السيدة : (غضب مفاجئ)

أمي! قادتها أحقاد الحكام الأقوياء المظلمة إلى ما وراء حدود الشهوة.

زوجة القاضي! قذارة! أعمال وحشية

قد ينحتُ الهنود إفريز المعبد

الخادمة: انسي! انسي! إن الدائرة التي نحن فيها الآن

تجعل كل ذلك الرعب طي النسيان.

السيدة : وأختي! لقد طردها أيضاً... وتركها وراءه...

منقادة إلى المخدرات والشرب... إنها في غير وعيها!

الخادمة: لا سيدتي. لا تدعي اليأس الأسود

يجتاح عائلتك. تحملي. تحملي.

السيدة : هذه هي الهند! حكامك الأقوياء الشرسون تواقون

إلى الضحايا. وأنا الملعونة الكبرى والأخيرة.

الخادمة: (تتضح الحقيقة)

لا تقولي: إنه الحب؟

السيدة : الحب. إنه كالحمى.

الخادمة: من هو سيدتي؟

السيدة : استعدي لحمل الشهادة على أيدي القدر.

أنا أحب... أنا أحب... أنا أحب... أنت تعرفين الشخص

الذي كان يبدو علي أني أكرهه كثيراً... إنه ابن الراجبوت*

الخادمة: توماس تيوفيلوس؟ ذلك الهجين؟ ياللعار!

السيدة : لم أستطع أن أحمل نفسي على النطق باسمه.

(توني هارّيسون)

OENONE : Ah Lady, I implore you by my tears,
and by your suffering body. Heaven hears,
and knows the truth already. Let me see.

PHAEDRA: Stand up.

OENONE : Your hesitation's killing me!

PHAEDRA: What can I tell you? How the gods reprove me!

OENONE : Speak!

PHAEDRA: Oh Venus, murdering Venus! love gored Pasiphaë
with the bull.

OENONE : Forget
your mother! When she died she paid her debt

PHAEDRA: Oh Ariadne, Oh my Sister, lost
for love of Theseus on that rocky coast.

OENONE : Lady, what nervous languor makes you rave
against your family; they are in the grave.

PHAEDRA: Remorseless Aphrodite drives me. I,
my race's last and worst love-victim, die.

OENONE : Are you in love?

PHAEDRA: I am with love!

OENONE : Who
is he?

PHAEDRA: I'll tell you. Nothing love can do
could equal… Nurse, I am in love. The shame
kills me. I love the …. do not ask his name.

(*) الراجبوت: عضو من الطبقة المنغلقة، وهي الطبقة الثانية من أصل طبقات اجتماعية هندية.

OENONE : Who?
PHAEDRA: Nurse, you know my old loathing for the son
of Theseus and the barbarous Amazon?
OENONE : Hippolytus! My God, oh my God!
PHAEDRA: You
not I, have named him.
(Robert Lowell)

المربية : آه يا سيدتي، أناشدك بدموعي،
وبحق جسدك المعذب. السماء تسمع،
وتعرف الحقيقة سابقاً. دعيني أطلع على الحقيقة.
فيدرا : انهضي.
المربية : ترددك يقتلني!
فيدرا : ماذا يمكنني أن أخبرك؟ كم ستوبخني الآلهة!
المربية : تكلمي!
فيدرا : آه يا ڤينوس، يا ڤينوس المجرمة! الحب جرح باسيفاي بقرنه.
المربية : إنسي
أمك! لقد دفعت ديونها حين ماتت
فيدرا : آه يا أريادين، آه يا أختي، لقد ضاعت
من أجل حبها لثيسيوس على ذلك الشاطئ الصخري.
المربية : سيدتي، ما الوهن العصبي الذي جعلك تهاجمين عائلتك؛ إنهم في القبور.
فيدرا : أفروديت القاسية هي التي قادتني لذلك. أنا،
الأخيرة في سلالتي وأسوأ ضحية حب، أموت.
المربية : هل أنت تحبين؟
فيدرا : أنا أحب!
المربية : من هو؟
فيدرا : سأخبرك. ما يستطيع الحب أن يفعله لا مثيل له... يا مربيتـــي، أنـــا أحب. والعار

يقتلني. أنا أحب الـــ... لا تسأليني عن اسمه.

المربية : من؟

فيدرا : أنت تعرفين يا مربيتي اشمئزازي لابن ثيسيوس والأمازون البربري؟

المربية : هيبّوليتوس! رباه، يا إلهي!

فيدرا : أنت عرفته، أنا لم أخبرك باسمه.

(روبيرت لويل)

من الواضح هنا أن هاريّسون قد حافظ على الحركة الأساسية للمشهد، الأحاديث الحزينة المختصرة للسيدة، وإصرار الخادمة اليائس الذي يقود إلى ذروة المفاجأة. ولكنه استبدل بالخلفية اليونانية نظاماً مرجعياً آخر، كما زاد من كلام فيدر ليجعل المعنى أكثر وضوحاً. كما تم تغيير دلالات عاطفة السيدة غير المشروعة أيضاً؛ فالشيء المحرم الذي تنتهكه السيدة في مسرحية هاريّسون هو الحدود العنصرية بين الطبقات الاجتماعية، لا سفاح القربى. على الرغم من ذلك تم احتواء الترجمة في إطار بناء شعري محكم يستخدم شكلاً يذكرنا بدرايدن، أكثر من الشعر الحر العادي. حين نقارن ترجمة هاريّسون بترجمة لويل التي تستخدم الشكل نفسه لكن بمرونة أقل ، يمكن إدراك الهوة بصورة أوضح بين الترجمة الموجهة إلى العرض المسرحي وبين الترجمة الموجهة إلى القارئ بصورة أوضح.

يتوسع لويل في نص راسين بتفسيرات الخلفية الأسطورية التي ربما تكون غير واضحة لقراء القرن العشرين. ومن أجل توازن المشهد على نحو ذي مغزى، نراه يضع على لسان فيدرا سلسلة من الأحاديث تم التركيز فيها بشدة على 'الأنا' (I) في حالة التوكيد، في حين اتبع هاريّسون خطا راسين في جعل كلام السيدة مجموعة من خطابات مباشرة لمرافقتها، وأفكاراً تفصح عنها بصوت عال. حتى إن لويل تخطى ذلك، حيث أضاف إلى كلام فيدرا جملتين هما 'سأخبرك' و'أنا أحب'. باختصار، مع أنه يتراءى لنا من النظرة

الأولى أن لويل اتبع نص راسين بشكل قريب فيما يتعلق بالمضمون المترجم، نجد أن هاريسون هو الذي كان أقرب في ترجمته لتغييرات الحركة في المشهد على الرغم من الاختلافات الواضحة في اللغة.

في ترجمة المسرح، تأخذ المشكلات المتعلقة بترجمة النصوص الأدبية بعداً جديداً من التعقيد، ذلك أن النص هو عنصر واحد فقط من مجمل الخطاب المسرحي. إن اللغة التي يُكتب بها النص المسرحي تقوم بدور الإشارة في شبكة ما يسميه ثاديوس كوزان بالإشارات السمعية والبصرية.[٣٣] وبما أن النص المسرحي يكتب ليتم التعبير عنه بالأصوات، يتضمن النص الأدبي أيضاً مجموعة من الأنظمة ما بعد اللغوية، حيث فيها تكون طبقة الصوت والنغمة وسرعة التلقي واللهجة وغيرها كلها دوال. بالإضافة إلى أن نص المسرحية يتضمن النص الثانوي، أو ما أسميناه النص الإيمائي، الذي يحدد الحركات التي يمكن أن يقوم بها الممثل الذي يؤدي ذاك النص. إذاً ليس السياق وحده ما يسهم في عمل الممثل، بل نموذج الإيماء المرمّز في اللغة ذاتها يسهم في ذلك أيضاً. والمترجم الذي يتجاهل كل الأنظمة الموجودة خارج ما هو أدبي محض، يقوم بمجازفات خطيرة.[٣٤]

من جديد، وكما هي الحال في أنواع الترجمة الأخرى التي نوقشت في هذا الكتاب، تظل القضية الرئيسة هي وظيفة النص المُزمع ترجمته. إن إحدى وظائف المسرح هي أن يعمل على مستويات أخرى غير المستويات اللغوية الصارمة ، ويتخذ دور الجمهور بعداً عاماً لا يشترك فيه القارئ الفرد الذي تكون علاقته بالنص علاقة خاصة بشكل أساس. إذاً، ما يجب على مترجم المسرح مراعاته على نحو أساس هو الجانب الأدائي للنص وعلاقته بالجمهور، وهذا بالنسبة إلي لا يسوّغ فقط التغييرات النوعية التي أجراها فيليبس أو هارّيسون على نص راسين الأصلي، بل يجعلني أقترح أن على المترجم أن يضع في حسبانه وظيفة النص بوصفها عنصراً من العرض ولأجل العرض المسرحي.

الخاتمة

في كتابتي خاتمة هذا الكتاب، أدرك تماماً الحجم الكبير من المواد التي لم تجر مناقشتها. فأنا لم أذكر مثلاً التطورات الكبيرة في مجال الترجمة الآلية، التي أسهمت في تطورات علم اللغة، وأفادت بدورها من تلك التطورات. هناك أمور لم نتعامل معها مطلقاً، كالمشكلات المعقدة في ترجمة النصوص السينمائية، إذ تتطلب عملية الترجمة أيضاً عنصراً حركياً- مرئياً، مثل تركيز الجمهور على حركات شفاه الممثلين، وكذلك القضية المتعلقة بالترجمة السينمائية المكتوبة على الشاشة، حيث تكون سرعة القراءة والشرح والتلخيص عناصر مترابطة. حتى إننا أكثر من ذلك لم نأت على ذكر موضوع الترجمة الشفهية أو الفورية. فمن السهل تسويغ ذلك بعدم وجود مساحة كافية لملء ثغرات كهذه، لكنني أشعر مع ذلك بوجوب توضيح النقطة لئلا يبدو هذا الكتاب منحازاً لذلك النوع من الترجمة الذي سعى للتغلب عليه: أي أنه منحاز للأدب 'الرفيع' الذي يقلل من قيمة العمل في السينما، والأبحاث في الأدب الشفوي والإلكترونيات. لاشيء من هذه كان بعيداً عن مقاصدي، فقد كان المعيار الأساس في التعامل مع النصوص 'الأدبية' المقبولة بعامة هو تعريف القارئ بمشكلات الترجمة التي تتم مناقشتها على نطاق واسع.

وكما صرحنا في المقدمة، فإن 'دراسات الترجمة' لا تزال فرعاً فتياً من فروع المعرفة، ولا يزال أمامها شوط طويل كي تقطعه. وثمة حاجة إلى نقاش نظري أعم، مثل مناقشة طبيعة الترجمة، والحاجة إلى مصطلحات قابلة للاستخدام في نقاش كهذا. إن محاولة أنطون بوبوفيك الأولى لوضع 'معجم

لمصطلحات الترجمة الأدبية' تستحق الإطراء، لكنها تحتاج إلى تبسيط وتوسيع لتشمل مناقشة النصوص السينمائية والمسرحية. ومن الفوائد العظيمة التي نأخذها من المصطلحات القابلة للتداول، أنه يمكننا أن نبتعد عن الصراع القديم الغامض حول الترجمة الحرة والترجمة الحرفية، مع أحكام القيمة المرافقة. يمكننا أيضاً أن نبتعد عن التمييز المريب بين الترجمة الموجهة للمؤلف والترجمة الموجهة للجمهور.

نحن بحاجة إلى التعرف أكثر إلى تاريخ 'دراسات الترجمة'. وأصبح وجود توثيق أكبر ومعلومات أكثر عن تغير مفاهيم الترجمة من الأولويات. كما يبدو أن إنشاء مشروع تعاوني دولي حول تاريخ الترجمة، من النوع الذي قصده جيمز هولمز من امستردام، طريقة منطقية يمكن اتباعها لإنجاز ذلك. لدى فهم أكثر عن الشكل المتغير لـــ 'دراسات الترجمة' والمكانة المتغيرة للنص المترجم، سنكون جاهزين أكثر لنتناول المشكلات التي تبرز لنا في سياقها.

كما أن العمل الذي يجب إنجازه في الترجمة الأدبية واضح وضوح الشمس. فهناك حاجة إلى دراسة شاملة لترجمة المسرح مع رؤية لإنشاء نظرية. ثمة حاجة لعناية جدية وفائقة بالمشكلات الخاصة بترجمة النثر. يجب إكمال عمل أندريه لوفيڤروتوسيعه فيما يتعلق بالمشكلات المنهجية في ترجمة الشعر، كما أن مناقشة أنواع الترجمة الأدبية كلها ستكون على مستوى متقدم للغاية، إذا ما أخذت بعين الاعتبار المشكلات المتعلقة بترجمة نصوص من خارج أوروبا والأمريكيتين.

لكن في جدولتنا لبعض المشاريع التي تحتاج إلى متابعة أكثر، من المهم ألا ننسى نقطتين مهمتين: التقدم الهائل الذي حدث بسرعة في هذا الحقل نفسه، والعلاقة المتداخلة التي لا تزال سائدة بين البحث والتطبيق. وقد نوه رومان ياكوبسون على نحو ساخر، في معرض نقاشه للتعقيدات في الترجمة ، بأن:

النظرية والتطبيق في الترجمة مليئان كلاهما بالتفاصيل المعقدة، وهناك محاولات من وقت إلى آخر لحل عقدة غورديان* عن طريق إعلان مبدأ عدم القابلية للترجمة.[١]

في الواقع، تلك "العقيدة" كانت تستخدم غالباً من أجل تقديم حجة ليس عن استحالة الترجمة فحسب، بل عن استحالة قيام 'دراسات الترجمة'، على أساس أنه من غير الممكن مناقشة أي شيء رقيق غير واضح المعالم مثل ترجمة 'الروح المبدعة' من لغة إلى أخرى. لكن وعلى الرغم من عقيدة قطعية كهذه، يستمر المترجمون في الترجمة، والنقاش الموسع الذي بدأ واعداً يمكن أن ينضم إليه أي شخص يواجه الآن مشكلات في أثناء الترجمة ويريد أن ينتقل من موقف عملي تجريبي إلى خطاب تعاوني وعلمي أكثر.

(*) عقدة غورديان: اصطلاح يُطلق على المشكلة صعبة الحل، وقد جاء من العُقدة التي أحكم وثاقها غورديوس، ملك غورديوم في فريجيا. قال العرّاف إن من يحلّها يصبح ملكاً على آسيا كلّها، وهكذا يقوم الاسكندر المقدوني بقطعها بسيفه.



ملاحظات

تمهيد للطبعة الثالثة:

١- مايكل كرونين، عبر الحدود: السفر، اللغة، الترجمة (كورك: منشورات جامعة كورك) ٢٠٠٠.

٢- بيتر فرانس، "دراسات الترجمة ونقد الترجمة"، في كتاب من تحرير بيتر فرانس دليل أوكسفورد للأدب في ترجمات إنكليزية (أوكسفورد: منشورات جامعة أوكسفورد) ٢٠٠٠، ص ٣.

٣- أنورادا دينغواني، "مقدمة: ترجمة ثقافات العالم الثالث"؛ أنورادا دينغواني وكارول مايَر، محررين، بين اللغات والثقافات: الترجمة ونصوص متقاطعة الثقافات (بيتسبرغ ولندن: منشورات جامعة بيتسبرغ) ١٩٩٥، ص٤.

٤- ماهاسويتا سينغوبتا، "الترجمة كتعامل: قوة الصور وصور القوة" في كتاب أنورادا دينغواني وكارول مايَر، تحرير، بين اللغات والثقافات: الترجمة ونصوص متقاطعة الثقافات (بيتسبرغ ولندن: منشورات جامعة بيتسبرغ) ١٩٩٥، ص ١٧٢.

٥- أوكتافيو باز، "الترجمة: الأدب والحروف"، ترجمة إيرين ديل كورّال، في كتاب من تحرير رينر سكولتي وجون بيغونيت، نظريات الترجمة: مقالات مختارة من درايدن إلى ديريدا (تشيكاغو: منشورات جامعة تشيكاغو) ١٩٩٢، ص ٣٦-٥٥.

٦- لمناقشة مجاز أكل لحم البشر، انظر سوزان باسنيت وهاريش تريڤيدي، محررين، ترجمة ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق (نيويورك ولندن: روتلدج) ٢٠٠٠.

٧- هومي بابا، موقع الثقافة (لندن ونيويورك: روتلدج) ١٩٩٤، ص ٣٨.

٨- ڤاناملا ڤيسواناتا وشيري سيمون، 'الأرضيات المتغيرة للتبادل': ترجمة بي. م. سريكانتايا وكانّادا، في كتاب سوزان باسنيت وهاريش تريڤيدي، ترجمة ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق (لندن ونيويورك، روتلدج) ١٩٩٩، ص ١٦٢.

٩- انظر : أندريه لوفيڤر، الترجمة، إعادة الكتابة والتعامل مع الشهرة الأدبية (لندن ونيويورك: روتلدج) ١٩٩٢.

١٠- أندريه لوفيڤر، " تأليف الآخر "، في كتاب سوزان باسنيت وهاريش تريڤيدي، ترجمة ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق (لندن ونيويورك: روتلدج) ١٩٩٩، ص٧٦.

١١- لورانس ڤينوتي، احتجاب المترجم: تاريخ الترجمة (لندن ونيويورك: روتلدج) ١٩٩٥.

١٢- لورانس ڤينوتي، فضائح الترجمة (لندن ونيويورك: روتلدج) ١٩٩٨. ص ٤٦.

١٣- سوزان جيل ليڤيني، الكاتب المخرب (سانت بول، مينيسوتا: منشورات غري وولف) ١٩٩١.

١٤- جاك ديريدا، "أبراج بابل"، في كتاب جي. غراهام، تحرير، الاختلاف في الترجمة (إيثاكا : منشورات جامعة كورنيل) ١٩٨٥.

١٥- جوزيفين بالمر، الشاعرات الكلاسيكيات (نيوكاسل أبون تاين: كتب بلوداكس) ١٩٩٧.

١٦- شيري سيمون، التصنيف الجنسي في الترجمة: الهوية الثقافية وسياسة النقل (لندن ونيويورك: روتلدج) ١٩٩٦.

المقدمة :

١- أندريه لوفيڤر، "دراسات الترجمة: هدف الحقل المعرفي"، في كتاب من تحرير، جيمز س. هولمز وخوسيه لامبيرت وريموند ڤان دين برويك، الأدب والترجمة (لوڤين،ACCO ، ١٩٧٨) ص ٢٣٤-٢٣٥. اتبع لوفيڤر خطا جيمز هولمز في كتيبه، 'الاسم وطبيعة دراسات الترجمة'، التي نشرت في قسم دراسات الترجمة، جامعة امستردام، آب ١٩٧٥.

٢- الاختصارات SL اللغة الأصل، وTL اللغة الهدف ستستخدم خلال الكتاب كله.

٣- هيلير بيلوك، في الترجمة (أوكسفورد: منشورات كلاريندون، ١٩٣١).

٤- يشير هنري فيسكباخ في مقالته "الترجمة في الولايات المتحدة"، بابل ٧، (٢)، ١٩٦٨، ص ١١٩-١٢٤ إلى أن للولايات المتحدة تاريخاً أقصر في الترجمة من أية أمة صناعية أخرى في العالم تقريباً، ويعزو هذا العجز إلى أربع نقاط أساسية:

أ- العزلة التجارية والسياسية لأمريكا في القرن التاسع عشر.

ب- الولاء الثقافي التقليدي للمجتمع الناطق بالإنكليزية.

ت- الاكتفاء الذاتي الذي يرضي أمريكا في التكنولوجيا.

ث- قوة الأسطورة التي تتحدث عن الأرض الموعودة للمهاجرين ورغبتهم اللاحقة في تحقيق ذلك.

إن نظرية فيسكباخ مثيرة للاهتمام إذ يبدو أنها ستظهر تطابقاً مع الموقف الإنكليزي تجاه الترجمة المرتبط بالتوسع الاستعماري البريطاني.

٥- دانتي غابرييل روزيتي ، تمهيد لترجماته أعمال الشعراء الإيطاليين الأوائل، قصائد وترجمات: ١٨٥٠-١٨٧٠ (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٦٨)، ص ١٧٥-١٧٩.
٦- إي. فيتزجيرالد، رسالة إلى كويل، ٢٠ آذار ١٩٥٧.
٧- تيودور ساڤوري، فن الترجمة (لندن: كيب، ١٩٥٧).
٨- إيريك ياكوبسن، الترجمة، مهنة تقليدية (كوبنهاغن: نورديسك فورلاغ، ١٩٥٨).
٩- يوجين نايدا، نحو علم للترجمة (ليدين: إي جي بريل، ١٩٦٤).
١٠- هورست فرنز، "فن الترجمة"، في كتاب من تحرير ن. ب. ستالكنخت وهورست فرنز 'الأدب المقارن: المنهج والمنظور' (كاربوندال: منشورات جامعة ساذرن إلينوي،١٩٦١)،ص ٧٢-٩٦.
١١- أنطون بوبوڤيك، معجم تحليل الترجمة الأدبية (قسم الأدب المقارن، جامعة ألبيرتا، ١٩٧٦).
١٢- راندولف كويرك، اللغوي واللغة الإنكليزية (لندن: إيدوارد آرنولد، ١٩٧٤).
١٣- جي ليڤي، فن الترجمة (براغ، ١٩٦٣)، استشهد بها في كتاب من تحرير، جيمز هولمز، طبيعة الترجمة (لاهاي: موتون، ١٩٧٠).
١٤- جي. سي. كاتفورد، نظرية لغوية للترجمة (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٦٥).
١٥- لوفيڤر، المرجع السابق.
١٦- فرانسيس نيومان، "ترجمة هوميروس: النظرية والتطبيق" في كتاب مقالات ماثيو آرنولد (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩١٤) الصفحات ٣١٣- ٣٧٧.

١٧- أندريه لوفيفر، ترجمة الشعر، سبع استراتيجيات وخطة عمل (امستردام: ڤان غوركم، ١٩٧٥).

قضايا أساسية:

١- إدوارد سابير، الثقافة، اللغة والشخصية، (بيركلي، لوس آنجلوس: منشورات جامعة كاليفورنيا، ١٩٥٦) ص ٦٩.

٢- جوري لوتمان و ب. إ. يوسبنسكي، "في الآلية السيميائية للثقافة"، مجلة تاريخ أدبي جديد، IX(2) ، ١٩٧٨، ص ٢١١-٢٣٢.

٣- رومان ياكوبسون، "حول الجوانب اللغوية للترجمة"، في كتاب من تحرير، ر. إ. برور، 'في الترجمة' (كمبردج، ماساشوستس: منشورات جامعة هارڤارد، ١٩٥٩) ص ٢٣٢-٢٣٩.

٤- جورج مونين، المشكلات النظرية في الترجمة (باريس: غاليمارد، ١٩٦٣).

٥- يوجين نايدا وتشارلز تابير، النظرية والتطبيق في الترجمة (ليدين: إي. جي. بريل، ١٩٦٩) ص٤٨٤.

٦- لودسكانوف، "الطريقة السيميائية لنظرية الترجمة"، علوم اللغة، ٣٥ نيسان، ١٩٧٥، ص ٥- ٨.

٧- انظر فيرديناند سوسير، 'منهاج في اللغويات العامة' (لندن: فونتانا، ١٩٧٤).

٨- على الرغم من وجود الاستخدام الاصطلاحي أيضاً لجملة bread and butter الذي يشير إلى المبادئ الأساسية ، بمعنى أسباب العيش أو الرزق، مثل to earn one's bread and butter أي 'أن يكسب المرء قوته.

٩- هذا الرسم التخطيطي مأخوذ من كتاب يوجين نايدا 'نحو علم للترجمة. مع إشارة خاصة إلى المبادئ والإجراءات المتعلقة في ترجمة الكتاب

المقدس' (ليدين: إي. جي. بريل ، ١٩٦٤) ص ١٠٧. كل الشواهد التالية التي من نايدا، ما لم يُشر إليها خلاف ذلك، مأخوذة من هذا المجلد.

١٠- جي. ر. فيرث، ألسن الناس والحديث (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٧٠) ص١١٠.

١١- يميز بوبوفيك بين أربع أنواع من النقلات:

أ- نقلة تأسيسية (في الترجمة) وصفت بأنها نقلة حتمية حدثت نتيجة للفروق بين لغتين، وفنّين شعريين، وأسلوبين.

ب- نقلة نوعية، إذ يمكن أن تتغير فيها الملامح التأسيسية للنص بتغير النوع الأدبي.

ت- نقلة فردية، إذ يقدم فيها أسلوب المترجم الخاص ومصطلحاته نظاماً من التحريفات الفردية.

ث- نقلة سلبية، وتترجم فيها المعلومات بشكل خاطئ، بسبب عدم الاطلاع على لغة أو تركيب العمل الأصلي.

ج- نقلة موضوعية، وتتغير فيها الحقائق المتعلقة بموضوع العمل الأصلي في الترجمة.

١٢- م. ب. داغوت، "هل يمكن ترجمة المجاز؟" ، بابل، XXII(1) ، ١٩٧٦، ص ٢١-٣٣.

١٣- جي. سي. كاتفورد، "نظرية لغوية للترجمة" (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٦٥).

١٤- كل شواهد بوبوفيك، ما لم يُشر إليها خلاف ذلك، مأخوذة من معجمه.

١٥- البريخت نوبيرت، عناصر من نظرية عامة في الترجمة، أعمال المؤتمر الدولي العاشر للغويين،١٩٦٧،بوخارست٢،ص٤٥١-٤٥٦.

١٦- انظر سي. س. بيرس، الأبحاث الكاملة (٨ مجلدات)، المحرر سي. هارتشورن، ب. ويس، و إ. بوركس (كمبردج ماساشوستس: منشورات جامعة هارڤارد، ١٩٣١-١٩٥٨).

لمناقشة إسهام بيرس في علم السيمياء، انظر ت. هوكس، البنيوية والسيميائية (لندن: ميثوين، ١٩٧٧)، ص ١٢٦-١٣٠.

١٧- من المجالات المهمة للغات المتصلة ببعضها هو أن نظام الشتم والتجديف غالباً ما يكون قابلاً للتبديل فيما بينها. وفي حالة الإسبانية المكسيكية ، فقد اندمج النظام الأنجلو- أمريكي مع النظام الإسباني التقليدي.

١٨- أمثلة استشهد بها ريموند ڤان دين برويك في "مفهوم التكافؤ في نظرية الترجمة: بعض التأملات النقدية"، في كتاب من تحرير جيمز س. هولمز، وخوسيه لامبيرت، وريموند ڤان دين برويك، الأدب والترجمة (لوڤين: ACCO ، ١٩٧٨) ص٢٩-٤٨.

١٩- لمناقشة نظريات لوتمان، انظر د. دبليو. فوكيما، "الاستمرار والتغيير في الشكلانية الروسية، البنيوية التشيكية، والسيميائية السوڤييتية"، PTL ، I (1) كانون الثاني ١٩٧٦، ص ١٥٣- ١٩٦، وآن شوكمان، "قوننة الحقيقي: نظرية الأدب وتحليل الشعرعند جوري لوتمان"، PTL I(2)، نيسان ١٩٧٦، ص ٣١٧- ٣٣٩.

٢٠- بنجامين لي وورف، اللغة، والتفكير، والحقيقة (كتابات مختارة) تحرير جي. ب. كارول (كمبردج، ماساشوستس: منشورات MIT، ١٩٥٦)، ص ٢١٣.

٢١- لوتمان ويوسبنسكي، المرجع السابق.

٢٢- جي. ل. داربيلنيت و جي. ب. ڤيني، المقارنة الأسلوبية بين الفرنسية والإنكليزية (باريس: ديدير، ١٩٥٨).

٢٣- بوغوسلاف بي لاويندوسكي، "في المظاهر السيميائية للترجمة"، في كتاب من تحرير توماس سيبوك، البصر، والصوت، والإحساس (بلومينغتون: منشورات جامعة إنديانا، ١٩٧٨)، ص ٢٦٤-٢٨٣.

٢٤- مونين، المرجع السابق، ص ٢٧٩.

٢٥- جيري ليفي، الترجمة الأدبية: نظرية في النمط الفني، ترجمة والتر سكامسكولا (فرانكفورت آم مين : أثينايون ١٩٦٩).

٢٦- أوكتافيو باز، الترجمة: الأدب والحرفية (برشلونة: رئيس تحرير توسكويتس، ١٩٧١) ص ٩.

تاريخ نظرية الترجمة:

١- جورج شتاينر، ما بعد بابل (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٧٥)، ص ٢٣٦.

٢- ت. ر. شتاينر، نظرية الترجمة الإنكليزية: ١٦٥٠-١٨٠٠ (أسين وامستردام: ڤان غوركم، ١٩٧٥).

٣- أندريه لوفيڤر، ترجمة الأدب: التقليد الألماني من لوثر إلى روزنزيغ (أسين وامستردام: ڤان غوركم، ١٩٧٧).

٤- ف. و. ماتيسون، 'الترجمة. فن إليزابيثي' (كمبردج ماساشوستس: منشورات جامعة هارڤارد، ١٩٣١). الشواهد من نورث وهولاند في الأسفل كلها مأخوذة من هذا النص.

٥- تيموثي ويب، البنفسجة في البوتقة (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٧٦).

٦- إيريك ياكوبسن، الترجمة، مهنة تقليدية (كوبنهاغن: نورديسك فورلاغ، ١٩٥٨).

٧- شيشرون، "الخطأ والصواب"، في كتاب، الأدب اللاتيني، من تحرير م. غرانت، (هارموندسوورث: منشورات دار بنغوين، ١٩٧٨)، ص ٤٢-٤٣.

٨- شيشرون، النمط الأمثل للخطابة. مكتبة ليوب الكلاسيكية، ترجمة هـ. م. هيوبل (لندن: هينيمان، ١٩٥٩).

٩- هوراس، "في فن الشعر" في كتاب، النقد الأدبي الكلاسيكي (هارموندسوورث: منشورات دار بنغوين، ١٩٦٥)، ص ٧٧-٩٧.

١٠- لونجينوس، "مقال في السمو" في كتاب، 'النقد الأدبي الكلاسيكي' (هارموندسوورث: منشورات دار بنغوين، ١٩٦٥)، ص٩٩-١٥٦.

١١- هناك كم كبير من الأدب يتحدث عن تاريخ ترجمة الكتاب المقدس. ويحتوي كتاب يوجين نايدا 'نحو علم للترجمة' (ليدين: إي. جي. بريل ، ١٩٦٤) على قائمة مراجع شاملة. وهناك أيضاً عدة أعمال باللغة الإنكليزية تزود بمقدمات مفيدة حول الموضوع: ف. ف. بروس، 'الكتاب المقدس الإنكليزي، تاريخ للترجمات' (لندن: منشورات دار لوتروورث، ١٩٦١). آ. سي. بارتريدج، 'الترجمة الإنجيلية الإنكليزية' (لندن: أندريه دويتش، ١٩٧٣)؛ دبليو. شوارز، 'أسس الترجمة الإنجيلية ومشكلاتها: بعض المناقشات الإصلاحية وأرضيتها' (كمبردج: منشورات جامعة كمبردج، ١٩٥٥)؛ تحرير هـ. ويلير روبنسون ، 'الكتاب المقدس في نسختيه الإنكليزية والقديمة' (أوكسفورد: منشورات كلاريندون، ١٩٤٠).

١٢- إيرسموس، الأداة الجديدة (باسل: فوربين، ١٥١٦). ١٥٢٩ ، ترجمة دبليو تيندل.

١٣- مارتن لوثر، "أحاديث الطاولة"، ١٥٣٢. إن الشواهد المأخوذة من إيراسموس ولوثر كلها من مجلة 'بابل IX(1)'، ١٩٧٠، إصدار خاص حول ترجمة النصوص الدينية.

١٤- ألفرد، 'تمهيد لعمل غريغوري العناية الريفية'، في كتاب 'مقدمة للإنكليزية القديمة' لـــ جي. ل. بروك (مانشستر: منشورات جامعة مانشستر، ١٩٥٥)

١٥- انظر ياكوبسون، المرجع السابق، من أجل تفاصيل عن دور الترجمات في نظام القرون الوسطى في التدريب على فن البلاغة؛ وكتاب إي. كوريتيوس، الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية (لندن: روتلدج وكيغان بول، ١٩٥٣).

١٦- جيانفرانكو فولينا،'نشر' و'ترجمة' لهذه الفكرة ومصطلحات الترجمة من الإيطالية في العصور الوسطى، ورواية 'النزعة الإنسانية الأوروبية' في كتاب، الترجمة: مقالات ودراسات (تريستي: إيديزيوني LINT، ١٩٧٣) ص ٥٧-١٢٠.

١٧- ترجمة تشابمان 'هوميروس'، تحرير ر. هيمي شيبرد (لندن: تشاتو و ويندوس ١٨٧٥).

١٨- إي. كاري، المترجمون الفرنسيون الكبار (جنيف: مكتبة الجامعة، ١٩٦٣) ص ٧-٨. يحتوي هذا الكتاب على نسخة طبق الأصل لكتيب دوليه الأصلي ١٥٤٠، "الطريقة المثلى لترجمة لغة إلى أخرى"

١٩- جورج شتاينر، المرجع السابق، ص ٢٤٧.

٢٠- شواهد من السير جون دينهام وابراهام كاولي وجون درايدن كلها مأخوذة من نصوص أعيدت طباعتها في كتاب تي. ر. شتاينر، المرجع السابق.

٢١- جون درايدن، الإنيادة (٤)، (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٦١) ص٢١٢.

٢٢- أ. بوب، إلياذة هوميروس، تحرير ماينارد ماك (لندن: ميثوين، ١٩٦٧). و'هوميروس' لتشابمان، المرجع السابق.

٢٣- جاء عمل تيتلر بعد نشر كتاب جورج كامبل، الأناجيل الأربعة، عام ١٧٨٩ بمدة قصيرة، إذ يتضمن المجلد الأول دراسة عن نظرية ترجمة الكتاب المقدس وتاريخها. وظهر "مقال" تيتلر مع مقالة تمهيدية مفيدة لجي. ف. هانتسمان في مجلة، كلاسيكيات امستردام في اللغويات، المجلد ١٣ (امستردام: جون بنجامين ب. ف.، ١٩٧٨)

٢٤- س. ت. كولردج، "في الشعر والفن"، في، السيرة الأدبية، مج ٢ (أوكسفورد: منشورات دار كلاريندين، ١٩٠٧)

٢٥- بول ڤان تيغيم، الرومانتيكية في الأدب الأوروبي (باريس: ألبين ميشيل، ١٩٤٨).

٢٦- بيرسي بيش شيلي، "الدفاع عن الشعر" في، الأعمال الكاملة، المجلد ٥، (لندن: إيرنيست بين، ١٩٦٥) ص ١٠٩- ١٤٣.

٢٧- ف. دبليو. نيومان، "ترجمة هوميروس: النظرية والتطبيق"، ١٨٦١ في 'مقالات ماثيو آرنولد' (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩١٤) ص٣١٣- ٣٧٧.

٢٨- جي أ سيمكوكس، مراجعة في مجلة، الأكاديمية ٢ ، آب ١٨٩٠، ص٢٧٨-٢٧٩. هذا الشاهد مع تعليق أوسكار وايلد مأخوذان من كتاب ويليام موريس، الإرث النقدي، تحرير ب. فوكنر (لندن: روتلدج وكيغان بول، ١٩٧٣).

٢٩- ويليام موريس، الإنيادة ٦ (بوسطن: روبيرت بروس، ١٨٧٦)، ص ١٤٦.

٣٠- توماس كارليل، "حالة الأدب الألماني" في كتاب، مقالات نقدية ومتنوعة، المجلد الأول (لندن: تشابمان وهال ، ١٩٠٥) ص ٥٥.

٣١- دانتي غابرييل روزيتي، تمهيد لترجماته أعمال الشعراء الإيطاليين الأوائل، قصائد وترجمات: ١٨٥٠-١٨٧٠ (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٦٨)، الصفحات ١٧٥-١٧٩.

٣٢- ماثيو آرنولد، "حول ترجمة أعمال هوميروس"، المحاضرة الأولى، في 'مقالات ماثيو آرنولد' المرجع السابق، ص ٢٤٧.

٣٣- هنري وادسورث لونغفيلو، مقتبس في عمل ويليام جي. دو سوا، دانتي إلى الإنكليزية (تشابل هيل: منشورات جامعة نورث كارولينا، ١٩٦٤) ص ٦٥.

٣٤- جي. م. كوهن، مترجمون وترجمات إنكليزية (لندن: لونغمان، وغرين واشتراك في النشر لصالح المجلس البريطاني ورابطة الكتاب الدولي، ١٩٦٢) ص٢٤.

٣٥- جورج شتاينر، المرجع السابق، ص ٣٣٤.

٣٦- ر. بوركهارت، "دانتي ودانتي الهولندي" (١٩٠٨)، أعيدت طباعته في كتاب لوفيفر السابق، ص١٠٩.

٣٧- جيمز هولمز، خوسيه لامبيرت وريموند ڤان دين بروك، محررين، الأدب والترجمة (لوڤين: ACCO، ١٩٧٨) ، ص ٨. تصف مقدمة هذا المجلد بحث البروفيسور ماكفارلين بأنه مبدأ ً مرشداً. وقد ظهر البحث في، مجلة جامعة دارام، XLV، ١٩٥٢-١٩٥٣، ص ٧٧-٩٣.

٣٨- جورج شتاينر، المرجع السابق، ص٢٦٩.

٣٩- ماريا كورتي، مقدمة لسيميائيات الأدب، ترجمة م. بوغات وإ ماندلبوم (بلومينغتون ولندن: منشورات جامعة إنديانا، ١٩٧٨).

٤٠- كارلو إيميليو غادا،التأمل في ميلانو In meditazione Milanese (تورين: إينودي، ١٩٧٤) ص ٢٢٩.

مشكلات خاصة بالترجمة الأدبية:

١- آن كلويسينار، مقدمة للأسلوبيات الأدبية (لندن: باتسفورد، ١٩٧٦)، ص٤٩.

٢- روبيرت شولز، البنيوية في الأدب (نيوهاڤن: منشورات جامعة ييل ١٩٧٤)، ص ١٠.

٣- جوري لوتمان، Struktura Khudozhestvennogo Teksta (موسكو: إيسكوستفو، ١٩٧٠) مترجم إلى، بنية النص الشعري (ميلانو: ميوزيا، ١٩٧٢).

٤- بابلو نيرودا، تألق جواكان موريتا ومصرعه، ترجمة بين بيليت (نيويورك: فارار، ستراوس وجيرو، ١٩٧٢).

٥- رولان بارت، "S/Z" (لندن: كيب، ١٩٧٤).

٦- جوليا كريستيفا، نص الرواية (هيغ وباريس: موتون، ١٩٧٠).

٧- ماريا كورتي، مقدمة لسيميائيات الأدب (بلومينغتون ولندن: منشورات جامعة إنديانا، ١٩٧٨)، ص ١٤٥.

٨- انظر على سبيل المثال بورتون رافيل، اللسان المتفرع: دراسة لعملية الترجمة (هيغ: موتون، ١٩٧١)؛ سي. دي. لويس، حول ترجمة الشعر (أبينغدون أون تايمز: منشورات آبي، ١٩٧٠)؛ ويليام دو سوا، 'دانتي إلى الإنكليزية' (تشابل هيل: منشورات جامعة نورث كارولينا، ١٩٦٤)؛ بول سيلفر، فن ترجمة الشعر (لندن: جون بيكر، ١٩٦٦).

٩- أندريه لوفيفر، ترجمة الشعر، سبع استراتيجيات وخطة عمل (امستردام: ڤان غوركم، ١٩٧٥).

١٠-أنطون بوبوفيك، "مفهوم 'تغير التعبير' في تحليل الترجمة" في كتاب من تحرير جيمز هولمز، طبيعة الترجمة (هيغ وباريس: موتون، ١٩٧٠).

١١- جي. بي. سوليفان،'الشاعر بوصفه مترجماً – إزرا باوند وسيكستوس بروبيرتيوس'، XXIII (3) ، صيف ١٩٦١، ص٤٦٢- ٤٨٢.

١٢- كان البروفيسور دبليو. جي. هيل ممن قادوا حملة النقد ضد باوند، وقد كانت هجماته القاسية على ترجمة باوند محوراً لرهان طويل الأمد حول طبيعة 'الأمانة'.

١٣- يميز بوبوفيك بين خمسة أنواع من التحولات:

أ- نقلة تأسيسية، وتحدث حتماً بسبب الاختلافات بين نظامي اللغتين.

ب- نقلة نوعية، وصفت بأنها 'من النقلات الموضوعية التي تتضمن تغييراً في الملامح التأسيسية للنص بوصفه نوعاً أدبياً'.

ت- نقلة فردية، وهي 'نظام من التحريفات الفردية التي تحفزها ميول المترجم التعبيرية ولهجته الخاصة في استخدام اللغة'.

ث- نقلة سلبية، إذ يوجد هناك سوء فهم في الترجمة.

ج- نقلة موضوعية، إذ يكون هناك فرق في الحقائق التي تتعلق بالموضوع بين نسختي اللغة الأصل واللغة الهدف، وهي تنجم عن استخدام معان مختلفة. ويتابع بوبوفيك مشيراً إلى أن هذا النوع من التحولات يمكن حدوثه عندما يتم تفضيل دلالة المفهوم على المعنى المعجمي المحدد.

١٤- بوبوفيك، المرجع السابق، ص٤٩.

١٥- ميشيل ريفاتير، 'سيميائيات الشعر' (بلومينغتون ولندن: منشورات جامعة إنديانا،١٩٧٨) ص ١٦٦.

١٦- ر. ك. غوردون، ترجمة، 'الشعر الأنجلو- ساكسوني' (لندن: دينت، ١٩٢٦).

١٧- جيمز هولمز، "أشكال ترجمة الشعر وترجمة الشكل الشعري"، في كتاب من تحرير، جيمز هولمز، 'طبيعة الترجمة' (هيغ وباريس: موتون، ١٩٧٠).

١٨- تيري إيغليتون، "الترجمة والتحويل"، مجلة ستاند، ١٩(٣)، ص ٧٢- ٧٧.

١٩- رومان إينغاردن، العمل الفني الأدبي (إيفانستون: منشورات جامعة نورث ويسترن، ١٩٧٣).

٢٠- ولفغانغ إيزر، القارئ الضمني (بالتيمور ولندن: منشورات جونز هوبكنز، ١٩٧٤) ص ٢٧٧.
٢١- هيلير بيلوك، في الترجمة (أوكسفورد: منشورات كلاريندون، ١٩٣١).
٢٢- ألكساندرا كولونتاي، حب النحلات العاملات، ترجمة كاثي بورتر (لندن: ڤيراغو، ١٩٧٧)، ص ٢٢٦.
٢٣- بوريس يوسبينسكي، "شعرية الكتابة" (لوس آنجلوس: منشورات جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٣).
٢٤- روبيرت م. آدامز، بروتيوس، أكاذيبه، وحقيقته (نيويورك: دبليو. دبليو. نورتون، ١٩٧٣)، ص١٢.
٢٥- جيري ليڤي، "الترجمة بوصفها عملية اتخاذ قرار"، لتكريم رومان ياكوبسون ٣، (هيغ: موتون، ١٩٦٧) ص ١١٧١-١١٨٢.
٢٦- آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح (باريس: المطبوعات الاجتماعية، ١٩٧٨)، ص ١٥- ١٦. انظر أيضاً كير إيلام، سيميائيات المسرح والدراما (لندن: ميثوين، ١٩٨٠).
٢٧- جيري ڤيلتروسكي، المسرحية بوصفها أدباً (ليز: منشورات بيتر دو ريدر، ١٩٧٧) ص١٠.
٢٨- روبيرت كوريغان، "الترجمة للممثلين"، في كتاب من تحرير، دبليو. أروسميث و ر. شاتوك، مهنة الترجمة وسياقها (أوستن: منشورات جامعة تكساس)، ١٩٦١.
٢٩- بيتر بوغاتيرف، "إشارات المسرح"، مجلة من الشعر، ٨، ١٩٧١، ص٥١٧-٥٣٠.
٣٠- سوزان باسنيت ماكغوير، "ترجمة الشعر المكاني: استقصاء لنصوص المسرح في أثناء العرض" ، في كتاب من تحرير، جيمز هولمز وخوسيه

لامبيرت وريموند ڤان دين برويك، الأدب والترجمة، (لوڤين: ACCO ، ١٩٧٨)، ص ١٦١ - ١٨١.

٣١- جان- لويس بارولت، فيدر لجان راسين، تطور المشهد والتعليقات (باريس: كتاب من تحرير دو سويل، ١٩٤٦).

٣٢- جيمز هولمز، "وصف الترجمات الأدبية: نماذج وطرائق"، ، في كتاب من تحرير، جيمز هولمز وخوسيه لامبيرت وريموند ڤان دين برويك، الأدب والترجمة، (لوڤين: ACCO ، ١٩٧٨).

٣٣- تي كوزان، الأدب والعرض المسرحي (هيغ وباريس: موتون، ١٩٧٥).

٣٤- يجب التنويه إلى أن الاتجاهات الإيمائية في النص منفصلة تماماً عن الاتجاهات على خشبة المسرح. لكنَّ هناك حالة نرى فيها التوجيهات على خشبة المسرح عند بعض الكتاب المسرحيين(مثل بيرانديلو، وشو، وويسكر) وكأنها أجزاء من السرد، إذ يمكن إدراك صوت مميز بوضوح – كما يبين لنا العمل السابق في سيميائيات النصوص المسرحية.

الخاتمة:

١- ر. ياكوبسون، "حول الجوانب اللغوية للترجمة"، في كتاب حرره، ر. إ. براور، في الترجمة (كمبردج ماساشوستس ، منشورات جامعة هارڤارد، ١٩٥٩)، ص ٢٣٤.

قائمة مراجع مختارة

لدى إعدادي اقتراحات من أجل قراءة إضافية، وضعت النصوص المتوافرة باللغة الإنكليزية فقط. أما التفاصيل المتعلقة بنصوص مفيدة غير اللغة الإنكليزية فهي موجودة في قائمة الملاحظات الخاصة بكل فصل. كما أنني أشرت أدناه إلى تلك النصوص التي تحتوي على قوائم مراجع شاملة.

لم يتم تضمين بعض النصوص الإنكليزية، فمع أن فحواها يقول بأنها دراسات عن الترجمة، نجد أنها تحتوي فقط على ملحوظات عشوائية شخصية حول المشكلات التي تُواجه عادة في عملية الترجمة، ولا تسهم في تأسيس نظام نقدي لـــ 'دراسات الترجمة'.

قراءة استهلالية عامة :

- كتاب دبليو أروسميث و ر. شاتوك، تحرير، مهنة الترجمة وسياقها (أوستن: منشورات جامعة تكساس، ١٩٦١). يحتوي مجموعة من المقالات المفيدة التي تتحدث عن قضايا عامة ومحددة. يوجد في المجلد دراستين عن ترجمة المسرح، "ترجمة الإغريق" لبيتر آرنوت، و"الترجمة للممثلين" لروبرت كوريغان.
- كتاب ريوبين بروير، تحرير، في الترجمة (كمبردج، ماساشوستس ، منشورات جامعة هارڤارد، ١٩٥٩). ما تزال هذه المجموعة من المقالات واحدة من أهم المختارات المفيدة في اللغة الإنكليزية، وتتضمن فصولاً عن جوانب متنوعة للترجمة. وهناك فصول عن ترجمة الكتاب المقدس،

والترجمة الآلية، والأهم من ذلك أن المجلد يتضمن أيضاً دراسة رومان ياكوبسون "حول الجوانب اللغوية للترجمة". روبين بروير هو أيضا محرر لمجلد بعنوان 'مرآة على مرآة'، والذي قامت جامعة هارڤارد بنشره في عام ١٩٧٤، وفيه جرى توسيع النقاش حول الترجمة ليتضمن المقالات التي تتحدث عن التقليد والمحاكاة الساخرة.

- تيودور ساڤوري، فن الترجمة (لندن: كيب، ١٩٥٧). يتناول مؤلف هذا الكتاب 'دراسات الترجمة' من وجهة نظر الفلسفة الإنسانية التقليدية الحرة. حيث تُعد الترجمة وسيلة لكسر حواجز الاتصال ويبقى النقاش على مستوى غير منظم.
- جورج شتاينر، ما بعد بابل: جوانب من نظم اللغة والترجمة، (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٧٥). يغطي هذا الكتاب مساحة واسعة، وهو مفيد بالتحديد في مناقشة مسألة تعدد اللغات والترجمة. ويكمن ضعفه في براغماتيته التي تفصله عن العمل المتطور في 'دراسات الترجمة'. وقد تم تنظيم قائمة المراجع بصورة تاريخية، ابتداء من مقال شلايرماخر في العام ١٨١٣.

نظرية عامة للترجمة:

- جي. سي. كاتفورد، نظرية لغوية للترجمة: مقال في اللغويات التطبيقية (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٦٥). تتضمن هذه الدراسة القصيرة بصيرة نافذة في عملية الترجمة نُظر إليها من زاوية محددة. عيبها الأساس هو أن مؤلفها يتناول الموضوع من خلال مناقشة نظرية لغوية عامة، وبالتالي تمت دراسة الترجمة بوصفها طريقة لاستخراج جوانب من اللغويات التطبيقية لا كحقل معرفي قائم في ذاته.
- ف. غوينثر، و م. ريوتير غوينثر، محررين، المعنى والترجمة. الطرائق اللغوية والفلسفية (لندن: دكوورث، ١٩٧٨).

- ب. بي. لاويندوسكي، 'حول الجوانب السيميائية للترجمة' في كتاب من تحرير، ت. سيبيوك، 'البصر، والصوت والحس' (بلومينغتون: منشورات جامعة إنديانا، ١٩٧٨)، ص ٢٦٤-٢٨٢.
- جيري ليفي، "ترجمة الفن الشفهي"، في كتاب من تحرير، ل. ماتيجكا وآي. ر. تيتونيك، سيميائيات الفن (كمبردج، ماساشوستس ، منشورات MIT، ١٩٧٦) ص ٢١٨-٢٢٧.
- إ. لودسكانوف، "طريقة منهجية سيميائية لنظرية الترجمة"، علوم اللغة، ٣٥، نيسان ١٩٧٥، ص ٥-٨.
- جي. ماكفرلين، أساليب الترجمة، منشورات جامعة دارام، ١٤، ١٩٥٣، ص ٧٧-٩٣.
- بي. نيومارك، "ثلاث وعشرون قاعدة محددة للترجمة"، اللغوي المُسهِم، ١٢(١)، ١٩٧٣، ص ٩-١٥.
- إي. نايدا، نحو علم للترجمة (ليدين: إي. جي. بريل، ١٩٦٤). كتاب مساعد للغاية، ذو قيمة كبيرة لطلاب الترجمة، كما أنه يحتوي أيضا على قائمة واسعة من المراجع حول المسألة المتعلقة بترجمة الكتاب المقدس.
- إي. نايدا و سي. تابير، نظرية الترجمة وتطبيقها (ليدين: إي. جي. بريل، ١٩٦٩).

تاريخ نظرية الترجمة:

- جي. م. كوهن، 'مترجمون وترجمات إنكليزية' (لندن: لونغمان، نشر لصالح المجلس البريطاني ورابطة الكتاب الدولي ، ١٩٦٢).
- إيريك ياكوبسن، الترجمة، مهنة تقليدية (كوبنهاغن: نورديسك فورلاغ، ١٩٥٨). يتضمن هذا الكتاب معلومات مهمة جداً عن وظيفة الترجمة في مصطلحات التقاليد البلاغية في القرون الوسطى، لكنه – كما يوضح

المؤلف في المقدمة – يتجنب قدر الإمكان مناقشة النظرية العامة ومبادئ الترجمة.

- ل. جي. كيلي، المترجم الحقيقي: تاريخ نظرية الترجمة وتطبيقها في الغرب (أوكسفورد: بلاكويل، ١٩٧٩).

- كتاب أندريه لوفيڤر، تحرير، ترجمة الأدب: التقليد الألماني من لوثر إلى روزنزيغ (امستردام وأسين : ڤان غوركم، ١٩٧٧). كتابات مختارة حول الترجمة من مترجمين ألمان، مرتبة لتعطي نظرة عامة عن الآراء المتغيرة نحو الترجمة.

- ف. و. ماتيسون، الترجمة: فن إليزابيثي (كمبردج،ماساشوستس: منشورات جامعة هارڤارد، ١٩٣١). تحليل مفيد، لكنه غير منظم، لعمل أربعة مترجمين كبار من العصر الإليزابيثي، هوبي، ونورث، وفلوريو، وفيلمون هولاند.

- ت. ر. شتاينر، 'نظرية الترجمة الإنكليزية'، ١٦٥٠-١٨٠٠ (امستردام وأسين: ڤان غوركم، ١٩٧٥). هذا المجلد مفيد بشكل خاص في كونه يحتوي على مقال نقدي طويل حول النسق المتغير لنظرية الترجمة الإنكليزية من ١٦٥٠-١٨٨٠، ومقتطفات لكتابات مختارة حول الترجمة من الحقبة نفسها.

نظرية الترجمة الأدبية:

- ر. آدامز، بروتيوس، أكاذيبه، وحقيقته: نقاشات حول الترجمة الأدبية (نيويورك: دبليو. هـ. نورتون، ١٩٧٣). كتاب ذو حساسية عالية، لكنه يحتوي بعض الأمثلة الجيدة عن مشكلات خاصة في الترجمة الأدبية.

- ماثيو آرنولد، 'حول ترجمة أعمال هوميروس'، في مقالات ماثيو آرنولد (لندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩١٤). يحتوي هذا المجلد أيضا

هجوم ف. دبليو. نيومان على نظرية آرنولد عن الترجمة، 'ترجمة هوميروس: في النظرية والتطبيق'.

- روبيرت بيوغراند، عوامل نظرية في الترجمة الشعرية (امستردام وأسين : ڤان غوركم، ١٩٧٨).

- هيلير بيلوك، في الترجمة (أوكسفورد: منشورات كلاريندون، ١٩٣١).

- دونالد ديڤي، الشعر في الترجمة (ميلتون كينيز: منشورات الجامعة المفتوحة، ١٩٧٥).

- سي. دي. لويس، في ترجمة الشعر (أبينغدون أون تايمز: منشورات آبي، ١٩٧٠).

- تيري إيغليتون، "الترجمة والتحويل"، مجلة ستاند، XIX(٣)، ١٩٧٧، ص ٧٢-٧٧.

- كتاب من تحرير، جيمز هولمز، طبيعة الترجمة: مقالات عن نظرية الترجمة الأدبية وتطبيقها (لاهاي : موتون، ١٩٧٠). ويتضمن هذا المجلد عدداً من الفصول المهمة وخاصة فصل جيمز هولمز، 'أشكال ترجمة الشعر وترجمة الشكل الشعري' وكتاب أنطون بوبوڤيك، مفهوم "تغير التعبير" في تحليل الترجمة'.

- كتاب من تحرير، جي. هولمز و جي. لامبيرت و إ. لوفيڤر، الأدب والترجمة (لوڤين: ACCO، ١٩٧٨). ويحتوي هذا المجلد الأبحاث التي تمت قراءتها في ندوة حول الأدب والترجمة التي عقدت في الجامعة الكاثوليكية في لوڤين عام ١٩٧٦، وفيه أيضاً تقرير عن تأسيس 'دراسات الترجمة' بوصفها حقلاً معرفياً. وهناك قائمة موسعة للمراجع تقدم تفاصيل عن نصوص في الترجمة باللغات الإنكليزية والفرنسية والألمانية – على الرغم من أنها مرتبة بطريقة غير ملائمة بعض الشيء.

- أندريه لوفيڤر، ترجمة الشعر، سبع استراتيجيات وخطة عمل (أسين وامستردام: ڤان غوركم، ١٩٧٥). كتاب مفيد جداً يتناول مشكلة تأسيس منهج لترجمة الشعر من خلال دراسة لسبع ترجمات لنص لاتيني.

- أنطون بوبوڤيك، قاموس لتحليل الترجمة الأدبية (إيدمونتون، ألبيرتا: قسم الأدب المقارن، جامعة ألبيرتا، ١٩٧٦).

- إزرا باوند، مقالات أدبية (لندن: فابر، ١٩٥٤).

- بول سيلڤير، فن ترجمة الشعر (لندن: جون بيكر، ١٩٦٦).

قائمة مراجع مختارة للعمل في 'دراسات الترجمة' من ١٩٨٠.

(أعمال مكتوبة بالإنكليزية فقط)

- سيركو آلتونين، مثاقفة الآخر: البيئة الأيرلندية في ترجمة الدراما الفنلندية (جوينسو: منشورات جامعة جوينسو ، ١٩٩٦).
- سيركو آلتونين، تشارك الوقت على المسرح، ترجمة الدراما في المسرح والمجتمع (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات، ٢٠٠٠)
- كتاب من تحرير، رومان ألفاريز و م. كارمن-أفريكا فيدال، الترجمة، والقوة، والتدمير (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٦)
- كتاب من تحرير، روجر إميس وتشان سين واي وإن جي ماو سانغ، تفسير الثقافة عن طريق الترجمة (هونغ كونغ: منشورات الجامعة الصينية، ١٩٩١)
- كتاب من تحرير، غانيلا أندرمان ومارغريت روجرز، كلمات، كلمات، كلمات. المترجم ومتعلم اللغة (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٦)
- غانيلا أندرمان ومارغريت روجرز، كلمات، ونص، وترجمة Liber Amicotum لبيتر نيومارك (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٩).
- غلوريا أنزالدوا، مناطق حدودية: المولَّدة الجديدة Borderlands/ La frontera: The New Mestiza (سان فرانسيسكو: مطبوعات أنت لوت، ١٩٨٧)
- كريستينا باتشيليغا، وسيزار باڤيز، "أمريكا: أسطورة الترجمة وترجمة الأسطورة"، مجلة ديسبوتزيو٧، ١٩-٢٠-٢١، ١٩٨٢، ص ٧٧-٨٤.

- منى بيكر، بكلمات أخرى، منهاج في الترجمة (لندن: روتلدج، ١٩٩٢).
- كتاب من تحرير، منى بيكر، موسوعة روتلدج لدراسات الترجمة، (لندن: روتلدج، ١٩٩٨).
- سوزان باسنت، "مشكلات ترجمة النصوص المسرحية"، المجلة الفصلية المسرحية ٩، ٤٠، ١٩٨١، ص ٣٧-٤٩.
- سوزان باسنت، "بايرون والترجمة"، مجلة بايرون، رقم ١٤، ١٩٨٦، ص ٢٢- ٣٢.
- إصدار من تحرير سوزان باسنت، "ما وراء الترجمة"، المقارنة الجديدة رقم ٨، خريف ١٩٨٩.
- سوزان باسنت، "الترجمة للمسرح: تعقيدات نصية"، مجلة مقالات في فن الشعر، ١٥، ١. نيسان، ١٩٩٠، ص ٧١-٨٤.
- سوزان باسنت، الأدب المقارن: مقدمة نقدية (أوكسفورد: بلاكويل، ١٩٩٣).
- كتاب من تحرير، سوزان باسنت، ترجمة الأدب (لندن: بويديل وبريوير، ١٩٩٧).
- كتاب من تحرير، سوزان باسنت، وأندريه لوفيڤر، تاريخ الترجمة والثقافة (لندن: بينتر، ١٩٩٠).
- كتاب من تحرير ، سوزان باسنت، وأندريه لوفيڤر، تاريخ الترجمة والثقافة (لندن: كاسيل، ١٩٩٥).
- كتاب من تحرير، سوزان باسنت، وأندريه لوفيڤر، بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية (كليڤيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٨).
- كتاب من تحرير، سوزان باسنت وهاريش تريڤيدي، الترجمة ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق (لندن: روتلدج، ١٩٩٩).
- روبرت بيوغراند، النص، والخطاب والعملية (لندن: لونغمان، ١٩٨٠).

- كتاب من تحرير، روبرت بيوغراند، وعبد الله شناق، و هـ. محمد هليل، اللغة والخطاب والترجمة في الغرب والشرق الأوسط (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٤).
- كتاب من تحرير، جانيت بير، مترجمو القرون الوسطى ومهنتهم (كالامازو، ميتشيغان: منشورات جامعة ميتشيغان الغربية، ١٩٨٩).
- روث بيهار، ترجمة النساء: تخطي الحدود بقصة إيسبيرانزا (بوسطن: منشورات بيكون، ١٩٩٣).
- روجر بيل، الترجمة والقيام بالترجمة: النظرية والتطبيق (لندن: لونغمان، ١٩٩١).
- أندرو بنجامين، الترجمة وطبيعة الفلسفة (لندن: روتلدج، ١٩٨٩).
- أنطوان بيرمان: بروج بابل. مقالات في الترجمة (موريزين: إعادة طباعة نسخ عبر أوروبا، ١٩٨٥).
- أنطوان بيرمان، L'Épreuve de l'étranger (باريس: غاليمارد، ١٩٨٤) ترجمة س. هيڤارت، خبرة الأجنبي (الباني: الجامعة الحكومية في نيويورك، ١٩٩٢).
- هومي بابا، موقع الثقافة (لندن: روتلدج، ١٩٩٤).
- كتاب من تحرير، جون بيغونيت و رينر سكولت، مهنة الترجمة (تشيكاغو: منشورات جامعة تشيكاغو،١٩٨٩).
- إيدوارد بلودغيت، "الترجمة بوصفها مفتاحاً للثقافة الكندية"، المقارنة الجديدة، ١، ١٩٨٦، ص ٩٣-١٠٤.
- روبرت بلاي، المراحل الثماني للترجمة (بوسطن: منشورات روان تري ، ١٩٨٣).
- كتاب من تحرير، لين بوكر ومايكل كرونين ودوروثي كيني وجينيڤر بيرسون، وحدة التنوع؟ الاتجاهات الحالية في دراسات الترجمة (مانشستر: منشورات سانت جيروم، ١٩٩٨).

- إي. برينتون، استراتيجيات ما بعد الترجمة – Estrategias para traducción (لندن: ماكميلان، ١٩٨١).
- آني بريسيت، النقد الاجتماعي للترجمة: المسرح والتغيير في إقليم كوبيك ١٩٦٨-١٩٨٨ (تورونتو: منشورات جامعة تورونتو، ١٩٩٦).
- ريموند ڤان دين برويك، "ممثلة بترجمة المجاز"، فن الشعر اليوم، ٢-٤ صيف-خريف ١٩٨١، ص ٧٣-٨٧.
- ريموند ڤان دين برويك، "النقلات النوعية في النصوص الأدبية المترجمة"، المقارنة الجديدة، ١، ١٩٨٦، ص ١٠٤-١١٧.
- كتاب من تحرير، بيتر بوش وكيرستين مالمكجير، قوس قزح رامبو، الترجمة الأدبية في التعليم العالي (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٨).
- كتاب من تحرير، سين واي تشان وداڤيد بولارد، موسوعة في الترجمة. الصينية / الإنكليزية، والإنكليزية / الصينية، (هونغ كونغ: منشورات الجامعة الصينية، ١٩٩٤).
- فان غو تشانغ، "الحدود الثقافية في الترجمة"، المقارنة الجديدة، ٨، ١٩٨٩، ص ٣-١٢.
- أندروتشيسترمان، إيماءات الترجمة. انتشار الأفكار في نظرية الترجمة (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٧).
- إيريك تشيفيتز، فن شعر الإمبريالية: الترجمة والاستعمار من 'العاصفة' إلى طرزان (نيويورك ولندن: منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٩١).
- كتاب من تحرير، أوليف كلاس، موسوعة الترجمة الأدبية إلى الإنكليزية (لندن: فيتزروي ديربورن، ١٩٩٩).
- جيمز كليفورد، الطرق: السفر والترجمة في أواخر القرن العشرين (كمبردج،ماساشوستس: منشورات جامعة هارڤارد، ١٩٩٧).
- كتاب من تحرير، غوردون كولير، نحن/هم:الترجمة، النسخ والهوية في الثقافات الأدبية ما بعد الاستعمار (امستردام: رودولبي، ١٩٩٢).

- جون كوربيت، مكتوب بلغة الأمة الاسكتلندية. تاريخ الترجمة الأدبية باللغة الأسكتلندية (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٨).
- مايكل كرونين، ترجمة إيرلندا. الترجمة واللغات والثقافات (كورك: منشورات جامعة كورك، ١٩٩٦).
- مايكل كرونين، السفر، اللغة، الترجمة (كورك: منشورات جامعة كورك، ٢٠٠٠).
- ديرك ديلاباستيتا، هناك لغة مزدوجة: بحث في ترجمة التورية عند شكسبير، مع إشارة خاصة إلى 'هاملت' (امستردام: رودولبي، ١٩٩٣).
- كتاب من تحرير، ديرك ديلاباستيتا وليفين دولست، شكسبيريات أوروبية:ترجمة شكسبير في العصر الرومانتيكي (امستردام وفيلادلفيا: جون بنجامينز، ١٩٩٣).
- جين ديليزل، الترجمة: طريقة تفسيرية، ترجمة باتريشيا لوغان ومونيكا كريري (أوتاوا ولندن: منشورات جامعة أوتاوا، ١٩٨٨).
- جين ديليزل وجوديث وودسوورث، المترجمون عبر التاريخ (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٥).
- جاك ديريدا، أبراج بابل، ترجمة جوزيف ف. غراهام في كتاب من تحرير، جوزيف ف. غراهام ، الاختلاف في الترجمة (إيثاكا ولندن: منشورات جامعة كورنيل، ١٩٨٥) ص ١٦٥-٢٠٨.
- جاك ديريدا، آذان الآخر: السيرة الذاتية، الانتقال، الترجمة، في كتاب من تحرير، الإنكليزية من قبل كريستي ماكدونالد، ترجمة بيغي كاموف (لينكولن: منشورات جامعة نبراسكا، ١٩٨٥).
- ماهاسويتا ديفي، خرائط خيالية، ترجمة وتقديم غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك (لندن: روتلدج، ١٩٩٥).
- مريام ديازديوكاريتز، ترجمة الخطاب الشعري. قضايا حول الاستراتيجيات النسوية في أدرين ريتش (امستردام: جون بنجامين، ١٩٨٥).

- كتاب من تحرير، أنورادا دينغواني وكارول ماير، بين اللغات والثقافات. الترجمة والنصوص المتقاطعة ثقافياً (بيتسبرغ: منشورات جامعة بيتسبرغ، ١٩٩٥).
- كتاب من تحرير، كاي دوليروب وآني لوديغارد ، تعليم الترجمة والترجمة الشفهية. مهارة التدريب والتجربة (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٢).
- كتاب من تحرير، كاي دوليروب وآنيت ليندیغارد، تعليم الترجمة والبصيرة في التفسير، الأهداف والرؤى. (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٤).
- كاي دوليروب وڤيبيك آبل، تعليم الترجمة والترجمة الشفهية. آفاق جديدة (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٦).
- جينيفير دراسكاو، تأملات في نظرية الترجمة وتطورها وتقويمها ممثلة بالترجمة الإنكليزية لشاعر فرنسي من القرون الوسطى (ڤيلون)، ARK رقم ٢٧، كوبنهاغن، حزيران ١٩٨٥.
- ريكاردو دورانتي، "تناقض المسافات: ترجمة أعمال بيلي إلى الإنكليزية والأسكتلندية"، المقارنة الجديدة، ٨، ١٩٨٩، ص ٣٦-٤٤.
- كتاب من تحرير، هانا دزيتشنسكا، الدراسات الأدبية في بولونيا ١٥: الترجمة والاقتباس، وركلو، أكاديمية بولاسكا للعلوم، ١٩٨٦.
- كتاب من تحرير، روجر إليس، مترجم القرون الوسطى، المجلد الأول، (ودبريدج: بويديل وبريوير، ١٩٨٦).
- كتاب من تحرير، روجر إليس، مترجم القرون الوسطى، المجلد الثاني (لندن: دراسات ويستفيلد في أدب القرون الوسطى، ١٩٩١).
- روجر إليس، المقارنة الجديدة ١٢: الترجمة في العصور الوسطى (مترجم القرون الوسطى٣ ، ١٩٩٢).
- كتاب من تحرير روجر إليس وروث إيڤانز، مترجم القرون الوسطى، المجلد الرابع (إكستر: منشورات جامعة إكستر، ١٩٩٤).

- كتاب من تحرير، روجر إليس و ر. تيكسير، مترجم القرون الوسطى، المجلد الخامس (تيرنهوت: بريبولز، ١٩٩٦).
- روجر إليس مع ر. تيكسير و ب. ويتمير، مترجم القرون الوسطى، المجلد السادس (تيرنهوت: بريبولز، ١٩٩٨).
- كتاب من تحرير، روجر إليس وليز براون أوكلاي، الترجمة والأمة، (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،٢٠٠١).
- إيتامار إيفين زوهار، 'النظرية متعددة النظم'، فن الشعر اليوم، ١، ٢، خريف ١٩٧٩، ص٢٣٧-٣١٠.
- إيتامار إيفين زوهار، 'نظرية الترجمة اليوم:نداء لتحويل النظرية'، فن الشعر اليوم، ٢، ٤، ١٩٨١، ص ١-٧.
- إيتامار إيفين زوهار، النظرية متعددة النظم: إصدار خاص من فن الشعر اليوم ١١:١ (معهد بورتر لفن الشعر والسيميماء، ١٩٩٠).
- كتاب من تحرير، إيتامار إيفين زوهار وجيديون توري، نظرية للترجمة وعلاقات بين الثقافات، مسائل خاصة بالشعر اليوم ٢ : ٤(معهد بورتر لفن الشعر والسيميماء، ١٩٨١).
- سي. فاريتش وجي. كاسبر، استراتيجيات تتعلق بالتواصل بين الثقافات، (نيويورك: لونغمان، ١٩٨٣).
- بيتر فاوسيت، الترجمة واللغة: نظريات لغوية مشروحة (مانشستر: منشورات سانت جيروم، ١٩٩٧).
- جون فيلشتينر، ترجمة أعمال نيرودا: الطريق إلى ماكو بيكو (ستانفورد، كاليفورنيا: منشورات جامعة ستانفورد، ١٩٨٠).
- دوروثي ماتيلدا فيغويريا، ترجمة الشرق: استقبال ساكونتالا في أوروبا القرن التاسع عشر (الباني: منشورات جامعة نيويورك الحكومية، ١٩٩١).
- كتاب من تحرير، هنري فيسكباخ، الترجمة والطب (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٨).

- كتاب من تحرير، بيتر فرانس، دليل أوكسفورد إلى الأدب في الترجمات الإنكليزية (أوكسفورد: منشورات جامعة أوكسفورد، ٢٠٠٠).
- آرمين بول فرانك، 'الترجمة بوصفها نظاماً وترجمة للثقافة. حول التواريخ والأنظمة في دراسة الترجمة الأدبية'، المقارنة الجديدة، ٨، ١٩٨٩، ص ٨٥-٩٨.
- كتاب من تحرير، آرمين بول فرانك، روبيرت غرينر، تيو هيرمانز، Übersetzung، الترجمة، كتب عالمية في البحث الترجمي (برلين: دو غرويتر، سينشر لاحقاً).
- كتاب من تحرير، ويليام فراولي، الترجمة: الآراء الأدبية واللغوية والفلسفية، نيومارك، منشورات جامعة ديلاوير، ١٩٨٤
- كتاب من تحرير، ماريلين غاديس روز، طيف الترجمة، مقالات في النظرية والتطبيق (الباني: منشورات جامعة نيويورك الحكومية، ١٩٨١).
- كتاب من تحرير، ماريلين غاديس روز، منظور الترجمة (بينغهامتون: منشورات ساني بينغهامتون، ١٩٨٤).
- كتاب من تحرير، ماريلين غاديس روز، آفاق الترجمة: ما وراء حدود طيف الترجمة (بينغهامتون، نيويورك: مركز أبحاث الترجمة، جامعة نيويورك الحكومية في بينغهامتون، ١٩٩٦).
- ماريلين غاديس روز، الترجمة والنقد الأدبي: الترجمة بوصفها تحليلاً (مانشستر: منشورات سانت جيروم، ١٩٩٧).
- كتاب من تحرير، ماريلين غاديس روز، ما وراء التقليد الغربي:منظورات الترجمة (١٠) (بينغهامتون: مركز أبحاث الترجمة،٢٠٠٠).
- يڤيز غامبير، نقل اللغة والاتصال السمعي البصري. ثبت بالمؤلفات (توركو: جامعة توركو، ١٩٩٤).
- إيدوين جينتزلر، نظريات الترجمة المعاصرة (لندن: روتلدج، ١٩٩٣).

- إيدوين جينتزلر، نظريات الترجمة المعاصرة. كتاب من تحرير، ثانية منقحة. (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،٢٠٠١).
- غيليرمو غويزبينا، حدود العالم الجديد، (سان فرانسيسكو: أضواء المدينة، ١٩٩٦).
- كتاب من تحرير، جوزيف ف. غراهام، الاختلاف في الترجمة (إيثاكا ولندن: منشورات جامعة كورنيل، ١٩٨٥).
- إيديث ماريا غروبر، "أهمية الترجمة في تطور الرومانتيكية الإسبانية"، المقارنة الجديدة، ١، ١٩٨٦، ص ٦٧-٨٣.
- كتاب من تحرير، ف. غوينثنر و م. غوينثنر ريوتر، المعنى والترجمة. طرائق لغوية وفلسفية (لندن: دكوورث، ١٩٧٨) أيرنيست أوغست غت، الترجمة وعلاقاتها الوثيقة: المعرفة والسياق (أوكسفورد: بلاكويل، ١٩٩١) جيرالد هاموند، صناعة الإنجيل الإنكليزي (مانشستر: كاركانيتو ١٩٨٢).
- كتاب من تحرير، مارغريت هاني، صامت فقط من أجل الكلمة: نساء تيودوريات رعاة، مترجمون وكُتّاب ذوي أعمال دينية (كينت: منشورات جامعة كينت الحكومية، ١٩٨٥).
- ر. ر. كي هارتمان ، "دراسة النصوص المقارنة والترجمة"، فن الشعر اليوم، ٢، ٤، ١٩٨١، ص ١٠٢-١٠٤.
- باسل حاتم، الاتصال عبر الثقافات: نظرية الترجمة ولغويات النص المناقض (إيكستر: منشورات جامعة إيكستر، ١٩٩٧).
- باسل حاتم وإيان ماسون، الخطاب والمترجم (لندن: لونغمان، ١٩٩٠).
- باسل حاتم وإيان ماسون، المترجم بوصفه مراسلاً (لندن: روتلدج، ١٩٩٧).
- جون كارل هيلغاسون، إعادة كتابة قصة نجال البطولية: الترجمة، الإيديولوجيا والقصص البطولية الأيسلندية (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٩).

- كتاب من تحرير، ثيو هيرمانز، معالجة الأدب (لندن: كروهيلمو ١٩٨٥).
- كتاب من تحرير، ثيو هيرمانز، "الترجمة الأدبية والنظام الأدبي"، المقارنة الجديدة، ١، ١٩٨٦.
- ثيو هيرمانز، الترجمة في أنظمة: طرائق وصفية وذات نظام موجه مشروحة (مانشستر: منشورات سانت جيروم، ١٩٩٩).
- رومي هيلين،الترجمة، فن الشعر وخشبة المسرح: ست نسخ فرنسية 'لهاملت' (لندن ونيويورك: روتلدج، ١٩٩٣).
- ليو هيكي ، براغماتيات الترجمة (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٨).
- جيمز هولمز، أبحاث مترجمة في الترجمة الأدبية ودراسات الترجمة (امستردام: رودولبي، ١٩٨٨).
- كتاب من تحرير ديفيد هوميل وشيري سيمون، رسم خريطة الأدب: فن الترجمة وسياستها (مونتريال: منشورات فيكول، ١٩٨٨).
- جوليان هاوس، تقويم جودة الترجمة: نموذج مُعاد (توبينغين: نار، ١٩٩٧).
- ف. جيفري هنتسمان، نظرية الترجمة: قائمة شاملة للمراجع (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٨٥).
- كتاب من تحرير، بيتر جانسن، الترجمة والتعامل مع الخطاب: أبحاث مختارة حول حلقات بحث سيترا في دراسات الترجمة ١٩٩٢-١٩٩٣ (لوفين: سيترا، ١٩٩٥).
- جين دي و إي. نايدا، في الترجمة، (بيجين: مؤسسة الترجمة والنشر الصينية، ١٩٨٤).
- كتاب من تحرير دوريس واي. كاديش وفرانسوا ماساردير كيني، ترجمة العبودية: الجنس والعرق في كتابات النساء الفرنسيات، ١٧٨٣-١٨٢٣ (كينت: منشورات جامعة كينت الحكومية، ١٩٩٤).

- جورجي كالمان، "بعض القضايا الفاصلة في الترجمة"، المقارنة الجديدة، ١، ١٩٨٦، ص ١١٧-١٢٣.
- لويس كيلي، "قائمة بمراجع ترجمة الأدب"، نقد مقارن ٦، ١٩٨٤، ص ٣٤٧-٣٥٩.
- دونالد سي. كيرالي، طرق إلى الترجمة: الأصول والعملية (كينت: منشورات جامعة كينت الحكومية، ١٩٩٥).
- روبرت كيرك، تحديد الترجمة (أوكسفورد: منشورات كلاريندون، ١٩٨٦).
- كتاب من تحرير، هارالد كيتيل وأرمين بول فرانك، التناصية والدراسة التاريخية للترجمة الأدبية (برلين: شميدت، ١٩٩١).
- لوك كوربيل، "خطاب حول الترجمة في هولندا، ١٧٥٠-١٨٠٠"، المقارنة الجديدة، ١، ١٩٨٦، ص ٤٣-٥٧.
- كتاب من تحرير، بيتر دبليو. كراوتستشك، تدريب المترجم والمترجم الشفهي أصول تدريس اللغة الأجنبية: تدريب العاملين في اللغة: السياسة، فن الجدل، التطبيق العملي ، السلسلة الثالثة لـــ ATA (ساني بينغهامتون: مركز أبحاث الترجمة،١٩٨٩).
- تينا كرونتيريس، أصوات معارضة: النساء كاتبات ومترجمات للأدب خلال عصر النهضة الإنكليزية (لندن: روتلدج، ١٩٩٢).
- بيوتر كوهيوزاك، ترجمة إنكليزية-بولندية ناجحة (وارسو: بي. دبليو. ن.، ١٩٩٤ وكتاب من تحرير، منقحة ١٩٩٦).
- كتاب من تحرير، إيڤا كوشنر وبول تشاقي، "الترجمة في عصر النهضة/La traduction à la Renaissance"، المجلة الكندية للأدب المقارن، ٨، ٢، ١٩٨١.
- بول كبمول ، تدريب المترجم (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٥).

- كاميلي لا بوسيير، الترجمة في الأدب الكندي (أوتاوا: منشورات جامعة أوتاوا، ١٩٨٣).

- خوسيه لامبيرت،"كيف ترجم إميل ديشامبز مسرحية مكبث لشكسبير" أو "نظام المسرح ونظام الترجمة في الفرنسية"،Dispositio vii، ١٩-٢٠-٢١، ١٩٨٢، ص ٥٣-٦٢.

- كتاب من تحرير، خوسيه لامبيرت وأندريه لوفيڤر، الترجمة في تطور الآداب. أعمال المؤتمر العاشر لرابطة الأدب المقارن العالمية (بيرن: لانغ، ١٩٩٣).

- كتاب من تحرير، سارا لاڤيوزا، إصدار خاص من مجلة ميتا ٤/٤٣ ١٩٩٨.

- أندريه لوفيڤر، "أفكار مبرمجة إضافية حول 'الحرفية' و'الترجمة'، أو: إلى أين نحن ذاهبون؟"، فن الشعر اليوم، ٢، ٤، ١٩٨١، ص ٣٩-٥٠.

- أندريه لوفيڤر، "وراء العملية: الترجمة الأدبية في الأدب والنظرية الأدبية"، في كتاب من تحرير، م. غاديس روز، طيف الترجمة، مقالات حول النظرية والتطبيق (الباني: منشورات جامعة نيويورك الحكومية، ١٩٨١)، ص ٥٢-٥٩.

- أندريه لوفيڤر، "النظرية والتطبيق: العملية والإنتاج"، ترجمة الشعر الحديث، ٤١-٤٢، آذار ١٩٨١، ص ١٩-٢٧.

- أندريه لوفيڤر، "نظرية أدبية وأدب مترجم"، Dispositio vii، ١٩-٢٠-٢١، ١٩٨٢، ص ٣-٢٢.

- أندريه لوفيڤر، "خِيار الأم شجاعة: نص، أنظمة وانحرافات في نظرية للأدب"، دراسات اللغة الحديثة، ١٢، ٤، ١٩٨٢، ص ٣-١٩.

- كتاب من تحرير، أندريه لوفيڤر وكي. دي. جاكسون، "فن الترجمة وعلمها" Dispositio vii١٩٨٢.

- أندريه لوفيڤر، "فن الشعر (اليوم) ودراسات الترجمة"، ترجمة الشعر الحديث، ١٩٨٣، ص ١٩٠-١٩٥.
- أندريه لوفيڤر، "البناء في لهجة الأشخاص المترجم لهم"، نقد مقارن، ٦، ١٩٨٤، ص ٨٧-.١٠١.
- أندريه لوفيڤر، "لماذا لا يصمد 'هينه' أمام الترجمة أو فيها: إعادة الكتابة بوصفها طريقاً للتأثير الأدبي"، المقارنة الجديدة، ١، ١٩٨٦، ص ٨٣-٩٤.
- أندريه لوفيڤر، الترجمة، إعادة الكتابة والتعامل مع السمعة الأدبية (لندن: روتلدج، ١٩٩٢).
- كتاب من تحرير، أندريه لوفيڤر، الترجمة/ التاريخ/ الثقافة. كتاب مرجعي. (لندن: روتلدج، ١٩٩٢).
- أندريه لوفيڤر، ترجمة الأدب. التطبيق والنظرية في الأدب المقارن (نيويورك: رابطة اللغة الحديثة ، ١٩٩٢).
- كيتي ڤان لوڤين، "منهجية وصف الترجمة وعلاقتها بممارسة الترجمة عمليا"، تقاطع هولندي، ٣٢ آب، ١٩٨٤، ص ٥٤- ٦٥.
- كتاب من تحرير، كلود ليڤيسك وكريستي ڤي ماكدونالد، مسامع الآخر، ترجمة بيغي كاموف (نيويورك: شوكين، ١٩٨٥).
- ريتاڤ ليبيهالم، ضربات الثقافة (كليڤيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٧).
- سوزان جيل ليڤين، المؤلف المخرب. ترجمة الأدب القصصي الأمريكي اللاتيني (سانت بول: منشورات غري وولف، ١٩٩١).
- هانز ليندكويست، الحالات الظرفية الإنكليزية في الترجمة: دراسة كاملة للقراءات السويدية (لند: منشورات جامعة لند، ١٩٨٩).
- ليديا هـ. ليو، التطبيق عبر اللغات :الأدب، الثقافة القومية والحداثة المترجمة في الصين ١٩٠٠-١٩٣٧ (ستانفورد : منشورات جامعة ستانفورد، ١٩٩٥).

- ديڤيد ليود، "المترجم بوصفه محرفاً: نحو قراءة أخرى لجيمس كلارينس مانغان المترجم"، Dispositio vii ، ١٩-٢٠-٢١، ١٩٨٢ ، ص ١٤١-١٦٢.
- مارك لورد، "الجيد والمخلص مكان العقل: ملاحظات من أجل نظرية للترجمة"، مجلة المسرح خريف/شتاء ١٩٨٦، ص ٧٠-٧٣.
- ولفغانغ لورتشر، أداء الترجمة، وعملية الترجمة، واستراتيجيات الترجمة: بحث لغوي نفسي (توبينغين: نار، ١٩٩١).
- سوزان دو لوتبينير هاروود، متمرد وخائن: الترجمة ضمن ممارسة الكتابة النسوية/ الجسد الثنائي للغة. الترجمة بوصفها إعادة كتابة للمؤنث (كوبيك: المنشورات النسوية، ١٩٩١).
- كتاب من تحرير، ويليام لويس وجوليو رودريغز لويس، ترجمة أمريكا اللاتينية. الثقافة بوصفها نصاً (بينغهامتون: مركز أبحاث الترجمة، منشورات جامعة نيويورك الحكومية في بينغهامتون، ١٩٩١).
- جي. ديريك ماكلور، "الترجمة في البلاد المنخفضة الاسكتلندية"، المقارنة الجديدة، ٨، ١٩٨٩، ص ٤٥-٥٦.
- كاثي ميزي، قائمة بمراجع نقد الترجمة الأدبية الفرنسية والإنكليزية في كندا ١٩٥٠-١٩٨٦ (أوتاوا: منشورات جامعة أوتاوا، ١٩٨٨).
- كتاب من تحرير، مارشال موريس، الترجمة والقانون (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٥).
- سوجيت ماكهيرجي، الترجمة بوصفها اكتشافاً ومقالات أخرى حول الأدب الهندي مترجماً إلى الإنكليزية (نيودلهي: الناشرون المتحدون/ لندن: مطبوعات سانغام، ١٩٨١)، الكتاب من تحرير، الثانية (نيودلهي:أورينت لونغمان، ١٩٩٤).
- كتاب من تحرير، بول نيكيمان، الترجمة: مستقبلنا (ماستريخت: يوروتيرم، ١٩٨٨).

- ألبريخت نوبيرت، النص والترجمة (لايبزيغ: ف. إي. بي. ڤيرلاغ إينزيكلوبادي، ١٩٨٥).
- كتاب من تحرير، ألبريخت نوبيرت و م. جورجي شريف، الترجمة بوصفها نصاً (كينت، أوهايو: منشورات جامعة كينت الحكومية، ١٩٩١).
- بيتر نيومارك، طرائق للترجمة (لندن: بيرغامون، ١٩٨١).
- بيتر نيومارك،كتاب دراسي في الترجمة (لندن: برينتيس هول، ١٩٨٨).
- بيتر نيومارك، حول الترجمة (كليڤيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩١).
- بيتر نيومارك، فقرات حول الترجمة (كليڤيدون: مسائل متعددة اللغات، ١٩٩٣).
- بيتر نيومارك، فقرات أخرى حول الترجمة (كليڤيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٨).
- تيجاسويني نيرانجانا، تحديد موقع الترجمة: التاريخ، وما بعد البنيوية، والسياق الاستعماري (بيركلي، لوس أنجلوس وأكسفورد: منشورات جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٢).
- كتاب من تحرير، س. نايرنبيرغ، الترجمة الآلية: قضايا نظرية ومنهجية (كمبردج: منشورات جامعة كمبردج، ١٩٨٧).
- كريستينا نوردو، الترجمة نشاطاً هادفاً: طرائق وظيفية مشروحة (مانشستر، المملكة المتحدة: سانت جيروم، ١٩٩٧).
- ديردر أوغرادي، "تأثير ترجمات أعمال الكساندر بوب في الأدب الإيطالي في القرن الثامن عشر"، المقارنة الجديدة، ٨، ١٩٨٩، ص٢٤-٣٥.
- ريتا أويتينين، أنا هو أنا – أنا هو الآخر: عن حوارات الترجمة للأطفال (تامبير :جامعة تامبير، ١٩٩٣).
- كتاب من تحرير، بيلار أوريرو و سي. جوان ساغر، حوار المترجم: جيوڤاني بونتيرو (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٧).

- ماري أور، "كلمة كلمة: الترجمة بوصفها مولداً نصياً في خمس روايات لكلود سيمون"، المقارنة الجديدة، ٨، ١٩٨٩، ص٦٦- ٧٤.
- ميريجين أوزبورن، "الترجمة، نقل الموقع والسياق الأصلي لترنيمة كيدمون"، المقارنة الجديدة، ٨، ١٩٨٩، ص ١٢-٢٣.
- صالحة بكر، "الأدب الأوروبي المترجم في أواخر الأدب العثماني متعدد النظم"، المقارنة الجديدة، ١، ١٩٨٦، ص ٦٧-٨٣.
- تيم باركس، أسلوب الترجمة (لندن وواشنطن: كاسيل، ١٩٩٨).
- باتريك باڤيس، المسرح على مفترق طرق الثقافة (لندن ونيويورك: روتلدج، ١٩٩٢).
- كتاب من تحرير، كاتريونا بيكين، الترجمة: الرابط الحيوي (لندن: معهد الترجمة والترجمة الشفوية، ١٩٩٣).
- كتاب من تحرير، داڤيد بولار، الترجمة والإبداع: قراءات للأدب الغربي في بدايات الصين الحديثة ١٨٤٠-١٩١٨(امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٨).
- مارتن بروكازكا، "الإبداعية الثقافية والوعي الثقافي: نشاطات ترجمية وذاتية المترجم في ثقافة النهضة القومية التشيكية"، المقارنة الجديدة، ٨، ١٩٨٩، ص ٥٧-٦٥.
- تينا بورتينين، المقبولية اللغوية في أدب الأطفال المترجم (جونسو: جامعة جونسو، ١٩٩٥).
- أنتوني بيم، الترجمة ونقل النص. مقال حول مبادئ الاتصال بين الثقافات (فرانكفورت آم مين: بيتر لانغ، ١٩٩٢).
- كتاب من تحرير، ويليام راديس وبربارا رينولدز، فن المترجم: مقالات تكريم لــ بربارا راديس (هارموندسوورث: بنغوين، ١٩٨٧).

- ڤيسنتي رافاييل، الاتفاق مع الاستعمار: الترجمة والتحويل المسيحي في مجتمع تاغالوغ في ظل المجتمع الإسباني البدائي (إيثاكا: منشورات جامعة كورنيل، ١٩٨٨).
- بورتون رافيل، فن ترجمة الشعر (بيتسبرغ: منشورات جامعة ولاية بنسلڤانيا، ١٩٨٨).
- كتاب من تحرير، شانتا راماكريشنان، الترجمة وتعددية اللغات: سياقات ما بعد الاستعمار (دلهي: بينكرافت الدولية، ١٩٩٧).
- كاتارينا ريس، "نمط ، ونوع، وفردية النص"، فن الشعر اليوم، ٢، ٤، ١٩٨١، ص ١٢١-١٣١.
- ف. رينير، التفسير، اللغة والترجمة من شيشرون إلى تيتلر (امستردام: رودولبي، ١٩٩٦).
- دوغلاس روبنسون، الترجمة والمحرم (دو كالب : منشورات جامعة نورتن إلينوي، ١٩٩٦).
- دوغلاس روبنسون، نظرية الترجمة الغربية من هيرودوتس إلى نيتشه (مانشستر: سانت جيروم، ١٩٩٧).
- دوغلاس روبنسون، ما الترجمة؟ (كينت: منشورات جامعة كينت الحكومية، ١٩٩٧).
- دوغلاس روبنسون، الترجمة والإمبراطورية: شرح نظريات ما بعد الاستعمار (مانشستر: سانت جيروم، ١٩٩٧).
- كتاب من تحرير، كليم روبنز، الترجمة وإعادة إنتاج الثقافة: أبحاث مختارة من حلقات بحث سيرا في دراسات الترجمة ١٩٨٩-١٩٩١ (لوڤين: سيرا، ١٩٩٤).
- كتاب من تحرير، نيكولاس راوند، دراسات الترجمة في السياقات الإسبانية (غلاسكو، منشورات جامعة غلاسكو، ١٩٩٨).

- كتاب من تحرير، بول سانت بيير، "الترجمة وما بعد الاستعمار: الهند"، إصدار خاص من مجلة، ميتا، ٤٢، (١٩٩٧).
- كتاب من تحرير، كريستينا شافنر، الترجمة والجودة (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٩).
- كتاب من تحرير، كريستينا شافنر، الترجمة والأعراف(كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٩).
- كتاب من تحرير كريستينا شافنر وهيلين كيلي هولمز، الخطاب والإيديولوجيا (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،٢٠٠٠).
- كتاب من تحرير رينر سكولتي وجون بيغونيت، نظريات الترجمة. مقالات مختارة من درايدن إلى ديريدا (تشيكاغو ولندن: منشورات جامعة تشيكاغو، ١٩٩٢).
- كتاب من تحرير هانا سكولنيكوفا وبيتر هولاند، تحرير، المسرحية خارج السياق: نقل المسرحيات من ثقافة إلى أخرى (كمبردج: منشورات جامعة كمبردج، ١٩٨٩).
- كتاب من تحرير، إي. س. شافير، النقد المقارن، المجلد ٦: الترجمة في النظرية والتطبيق (كمبردج: منشورات جامعة كمبردج، ١٩٨٤).
- زوهار شافيت، ترجمة أدب الأطفال بوصفه وظيفة لموقعها في النظام الأدبي المتعدد، فن الشعر اليوم، ٢، ٤، ١٩٨١، ص ١٧١-١٧٩.
- كتاب من تحرير، كارل سيمس، ترجمة النصوص الحساسة: الجوانب اللغوية (امستردام: رودولبي، ١٩٩٧).
- كتاب من تحرير، شيري سيمون، الثقافة في حالة الانتقال. ترجمة أدب كويبيك (مونتريال: منشورات فيهيكول، ١٩٩٤).
- شيري سيمون، التذكير والتأنيث في الترجمة. هوية الثقافة وسياسة النقل (لندن: روتلدج، ١٩٩٦).

- كتاب من تحرير، شيري سيمون وبول سانت بيير، تغيير المصطلحات: الترجمة في حقبة ما بعد الاستعمار (أوتاوا: منشورات جامعة أوتاوا، ٢٠٠٠).
- كتاب من تحرير، أڤاديش كي سينغ، الترجمة: نظريتها وتطبيقها (نيودلهي، مطبوعات الإبداع، ١٩٩٦).
- ماري سنيل هورنبي، دراسات الترجمة: منهج متكامل (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٨٨).
- كتاب من تحرير، ماري سنيل هورنبي وإيستر بول، الترجمة وتأليف المعاجم (امستردام/فيلادلفيا: جون بنجامينز، ١٩٨٩).
- كتاب من تحرير، ماري سنيل هورنبي وفرانز بوتشاكير وكلاوس كايندل، دراسات الترجمة: حقل دراسي متداخل (امستردام وفيلادلفيا: جون بنجامينز، ١٩٩٤).
- ماري سنيل هورنبي، دراسات الترجمة: منهج متكامل، طبعة منقحة (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٥).
- كتاب من تحرير، ماري سنيل هورنبي، وزوزانا جيتماروڤا وكلاوس كايندل، "الترجمة تواصلاً بين الثقافات": أبحاث مختارة من مؤتمر EST، براغ ١٩٩٥ امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٧).
- ساسون سوميخ، "ظهور مجموعتين من المعايير الأسلوبية في بدايات الترجمة الأدبية إلى النثر العربي الحديث"، فن الشعر اليوم، ٢، ٤، ١٩٨١، ص ١٩٣-٢٠٠.
- كتاب من تحرير، إيرما سورڤالي، أبحاث في دراسات الترجمة (براغ كوڤولا، هيلسينكي: منشورات جامعة هيلسينكي، ١٩٨٩).
- غاياتري تشاكراڤورتي سبيڤاك، 'سياسة الترجمة'، في كتاب، خارجاً في آلة التعليم (نيويورك: روتلدج، ١٩٩٣).

- كتاب من تحرير، روبرت سي. سبرَنغ، الترجمة تلاقي نجاحاً: استراتيجيات رائدة من أجل تعدد اللغات في عصر كوني (امستردام وفيلادلفيا: جون بنجامينز، ٢٠٠٠).
- سوزان ستارك، خلف علامة الاقتباس: الترجمة والعلاقات الثقافية الأنجلو- ألمانية في القرن التاسع عشر (كليفيدون: مسائل متعددة اللغات،١٩٩٩).
- مير ستيرنبيرغ، "تعددية اللغات كحقيقة واقعة والترجمة كمحاكاة"، فن الشعر اليوم، ٢، ٤، ١٩٨١، ص ٢٢١- ٢٣٩.
- إيلزابيتا تاباكوسكا، اللغويات المعرفية وفن شعر الترجمة (توبينغين: غَنتر نار، ١٩٩٣).
- كتاب من تحرير، بارامود تالغيري وس. بي. ڤيرما، الأدب مترجماً: من النقل الثقافي إلى الانزياح المجازي (لندن: سانغام، ١٩٨٨).
- تيسيرا، ٦، حزيران، ١٩٨٩، نساء الترجمة (بارنابي بي. سي. كندا: قسم اللغة الإنكليزية، جامعة سيمون فريزر).
- كتاب من تحرير، سونيا تيركونين كونديت وجي. لافلينغ، اتجاهات حديثة في بحث الترجمة التجريبي (جونسو: جامعة جونسو، ١٩٩٣).
- ستيفن توماس، "استخدام الترجمة للتغلب على فشل عملي عبر الثقافات"، المقارنة الجديدة، ٨، ١٩٨٩، ص ٧٥-٨٤.
- جيديون توري، بحثًا عن نظرية للترجمة (معهد بورتر لفن الشعر والسيمياء، ١٩٨٠).
- جيديون توري، "الأدب المترجم: النظام، المعيار، الأداء نحو طريقة موجهة إلى اللغة الهدف في الترجمة الأدبية"، فن الشعر اليوم، ٢، ٤، ١٩٨١، ص ٩-٢٧.
- جيديون توري، "الأساس المنطقي لدراسات وصفية للترجمة"، Dispositio vii، ١٩-٢١، ١٩٨٢ ، ص ٢٣-٤٠.

- جيديون توري، "الترجمة، الترجمة الأدبية وما يشبه الترجمة" ، المقارنة الجديدة، ٦، ١٩٨٤، ص ٧٣-٨٧.

- جيديون توري، دراسات وصفية للترجمة وما بعدها (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٥).

- هاريش تريڤيدي، تعاملات استعمارية: الأدب الإنكليزي والهند (مانشستر: منشورات جامعة مانشستر، ١٩٩٥).

- كتاب من تحرير، آنا تروسبورغ، نموذجية النص والترجمة (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٧).

- ماريا تيموزكو، "استراتيجيات لدمج الملاحم الأيرلندية في الأدب الأوروبي"،Dispositio vii ، ١٩-٢٠-٢١، ١٩٨٢ ،ص ٢٣-٤٠.

- ماريا تيموزكو، "ترجمة الملحمة الأيرلندية القديمة 'تين بوكوالين': جوانب سياسية"، مجلة مونا الفصلية الباسيفيكية، ٨، ١٩٨٣، ص ٦-٢١.

- ماريا تيموزكو، "الترجمة بوصفها قوة للثورة الأدبية في انتقال القرن الثاني عشر من الملحمة إلى قصص الحب البطولية" المقارنة الجديدة،١، ١٩٨٦، ص ٢-.٢٨

- ماريا تيموزكو، الترجمة في سياق ما بعد الاستعمار (مانشستر: سانت جيروم، ١٩٩٩).

- مارغيريتا أولريك، ترجمة النصوص: من النظرية إلى التطبيق (جنوا: ليتوبرينت، ١٩٩٢).

- ريا ڤانديراويرا، الروايات الهولندية مترجمة إلى الإنكليزية: تحول أدب الأقلية (امستردام: رودولبي، ١٩٨٥).

- كتاب من تحرير، كيتي ڤان لوڤين زوارت وتون نايجينز، دراسات الترجمة: حالة الفن (امستردام: رودولبي، ١٩٩١).

- لورنس ڤينوتي، "احتجاب المترجم"، نقد، ٢٨، ٢، ١٩٨٦، ص٧-٢٨.

- كتاب من تحرير، لورنس ڤينوتي، "الترجمة والأقلية"، إصدار خاص من مجلة، المترجم، المجلد الرابع، رقم ٢، (١٩٨٨).
- كتاب من تحرير، لورنس ڤينوتي، إعادة التفكير في الترجمة: الخطاب، الذاتية، الإيديولوجية (لندن: روتلدج، ١٩٩٢).
- لورنس ڤينوتي، احتجاب المترجم، (لندن: روتلدج، ١٩٩٥).
- لورنس ڤينوتي، فضائح الترجمة. نحو أخلاق للاختلاف (لندن: روتلدج، ١٩٩٩).
- كتاب من تحرير، لورنس ڤينوتي، قارئ دراسات الترجمة (لندن ونيويورك: روتلدج، ٢٠٠٠).
- لويس ڤون فلوتو، الترجمة والتذكير والتأنيث: الترجمة في 'العصر النسوي، (مانشستر: سانت جيروم، ١٩٩٧).
- جان دو وارد إي. نايدا، من لغة إلى أخرى (ناشڤيل، تينيسي: توماس نيلسون، ١٩٨٦).
- كتاب من تحرير، روزانا وارين، فن الترجمة، أصوات من الحقل (بوسطن : منشورات جامعة نورث إيسترن، ١٩٨٩).
- كتاب من تحرير، دانييل ويسبورت، ترجمة الشعر: المتاهة المزدوجة (ايوا سيتي، منشورات جامعة ايوا، ١٩٨٩).
- ولفارم ويلس، علم الترجمة، (توبينغين: نار، ١٩٨٢).
- ولفارم ويلس، نظرية الترجمة وتطبيقها (توبينغين: نار، ١٩٨٤).
- ولفارم ويلس، المعرفة والمهارات في تصرفات المترجم، (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٦).
- ولفارم ويلس، الترجمة والتفسير في القرن العشرين. تركيز على الألمانية (امستردام: جون بنجامينز، ١٩٩٩).
- كتاب من تحرير، هانز ولين وهانز ليندكويست، دراسات الترجمة في أسكندناڤية (لند: سي. دبليو. ك. غليرأب، ١٩٨٦).

- ڤاليري وورث، ممارسة الترجمة في عصر النهضة في فرنسا: مثال إيتين دوليه (أوكسفورد: منشورات كلاريندون، ١٩٨٩).
- كتاب من تحرير، بالما زلاتيڤا، الترجمة بوصفها فعلاً اجتماعياً. منظورات روسية وبلغارية (لندن ونيويورك: روتلدج، ١٩٩٣).
- كتاب من تحرير، أورترون زوبير، لغات المسرح: مشكلات في ترجمة الدراما وتحويلها (لندن: بيرغامون، ١٩٨٠).
- كتاب من تحرير، زوبير سكيريت أورترون، من الورقة إلى المسرح: المسرح بوصفه ترجمة (امستردام: رودولبي، ١٩٨٤).

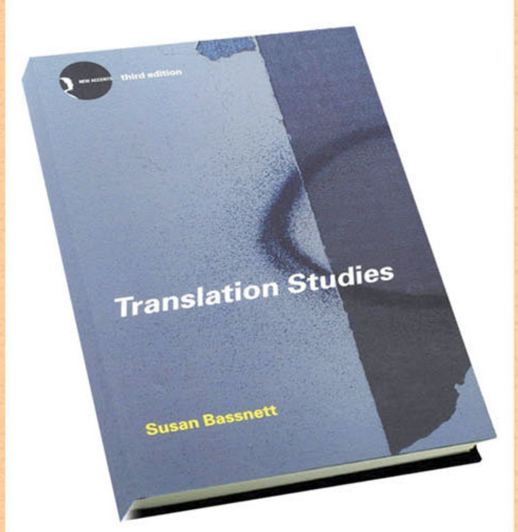

الهيئة العامة
السورية للكتاب

المحتويات

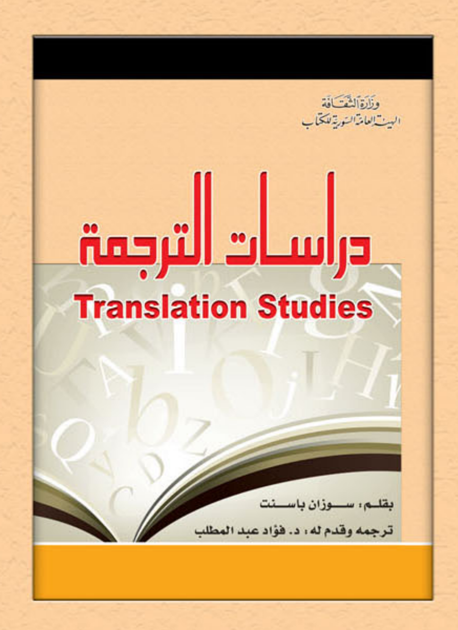
الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



Translation Studies







www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ١٩٠ ل.س أو ما يعادلها